

Corpos vestidos de História:

Subsídios para um design de figurinos

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Teatro – Área de especialização
em Figurino

Orientador: Manuela Bronze
Coorientador: Cláudia Marisa

Filipa Carolina Carvalho Martins

DEDICATÓRIA

Para a Maria Emília.

AGRADECIMENTOS

O artista e a pesquisa estão confinados a um espaço de reflexão que muitas vezes se revela solitário. Não obstante, é muitas vezes o contributo de terceiros que ao longo do processo nos resgata de uma abstração que não nos permite desbloquear um pensamento crucial. Foram muitas as pessoas sem as quais não seria possível realizar este trabalho.

À minha orientadora, Manuela Bronze, agradeço a dedicação e, acima de tudo, a partilha de conhecimento vital, tanto para este trabalho como para a minha carreira profissional. Ao longo desta jornada foram muitas as conversas que me deram o ímpeto necessário para a realização deste projeto e ânsia de continuar a estudar, investigar, pesquisar, criar e experimentar.

À minha coorientadora Cláudia Marisa, que se predispôs participar e orientar o laboratório, o meu muito obrigada pela inesgotável energia e boa disposição, em algo que se revelou essencial para o amadurecimento deste projeto.

A todos os docentes que me acompanharam ao longo deste mestrado, o meu agradecimento pela oportunidade de aprender, de evoluir académica e pessoalmente. Particularmente ao António Salgado, por me ter integrado em projetos tão estimulantes, à Maria João Guedes, ao Samuel Guimarães e à Sónia Passos, um muito obrigada pela ajuda prestada na estruturação do meu próprio pensamento, que se refletiu sem dúvida no presente trabalho.

Aos encenadores, cantores, atores, cenógrafos, designers de luz, diretores de cena, produtores e colegas com quem tive a oportunidade de trabalhar em projetos ao longo deste mestrado, um muito obrigada pela experiência maravilhosa que me proporcionaram e pelo contributo fundamental para o meu crescimento enquanto figurinista.

Às cantoras Ana Sofia Vintena e Mariana Picado, por terem aceite participar no laboratório, sem nunca renunciarem a qualquer desafio proposto.

Um agradecimento ainda ao Nuno Tudela pelas gravações e fotografias realizadas e à Maria João Pimentel pela ajuda incomensurável e a paciência dedicadas às montagens de vídeo.

Acima de tudo, estou muito grata aos meus amigos e à minha família que sempre me incentivou a seguir os meus sonhos, abdicando de tudo em prol da minha formação académica.

RESUMO

A necessidade de desenvolver e aprofundar a relação entre o traje histórico e o figurino, parte de uma preocupação artística, que define uma linha de pensamento no trabalho de um figurinista.

Pretende-se com este trabalho explorar no figurino as possibilidades de reinventar o traje para as cenas do teatro e segundo uma visão contemporânea.

Com o intuito de contextualizar o objeto de estudo, desenvolve-se um estudo a partir de duas abordagens para o tratamento das referências de época através do figurino: partindo do reconhecimento iconográfico, faz-se uma análise da imagem enquanto forma de justificar sentidos de uma época transpondo-a para a atualidade e, seguindo o conceito de *segunda pele de Tairov*, desenvolve-se a exploração dos potenciais e das limitações do vestuário de carácter histórico, no trabalho de criação de personagens com intérpretes, através de um laboratório experimental. A partir da documentação deste processo, a relação corpo/traje é utilizada como ferramenta na criação de figurinos.

Neste caso, a investigação dá aso à criação, e na concretização dos figurinos para a ópera *L'heure Espagnole*, de Maurice Ravel. A pesquisa teórica serve-nos de base de sustentação para o design de figurinos desta ópera, que pretende distanciar-se da abordagem realista em prol de um design que se serve do signo para abordar com um olhar atual, dois períodos históricos distintos.

PALAVRAS-CHAVE: Figurino; Traje; Personagem; Processo; Espectador;

ABSTRACT

The aim to develop and deepen the relation between the historic costume and the scenic costume, relates to an artistic concern that defines a line of thought in the costume designer's work.

It is intended with this paper to explore the costume's possibilities of reinventing the historical costume in the conception of scenic costumes according to a contemporary vision.

To contextualize the object of study, two different approaches in the treatment of historical costume design are analyzed; From an iconographic recognition, an analysis of image is made in order to justify the senses of an historic period transposed to the present, adopting the Tairov's concept of second skin, an exploration is made of the potentials and limitations of historical garments in the creation of a character with singers in an experimental laboratory. From the following documentation of this laboratory, the study that comes of this relation between body/garment as an implement in costume design is put to use.

In this case, investigation leads to creation. The concretization of the project takes place with the design of costumes for the Opera *L'heure espagnole*, from Maurice Ravel. The theoretical research offers the base support to the design for these operas witch aims to set apart from the realistic approach in exchange for a design that makes use of the sign to approach two different periods with a contemporary look.

KEYWORDS: Scenic costume; Period Costume; Character; Creative process; Spectator.

SUMÁRIO

RESUMO / ABSTRACT	4
ÍNDICE DE FIGURAS	7
INTRODUÇÃO	9
1. PONTOS E IDEIAS PARA ALINHAVAR	12
1.1. Traje histórico e o figurino	13
1.2. Realismo e representação	21
1.3. O olhar contemporâneo	25
2. CORPOS PARA PROVAR	28
2.1. O figurino e o corpo na construção da personagem	29
2.2. Ariane Mnouchkine	31
2.3. Laboratório: Corpos Vestidos de História	34
2.3. A experiência a retirar da experiência	39
3. CENAS PARA VESTIR	41
3.1. <i>L'heure espagnole</i> , Maurice Ravel	42
3.2.1. Dados do projeto e do processo	44
3.2.2. Design de Figurinos	47
3.2.3. Notas do processo	51
3.3. O Auto da Índia, Gil Vicente	54
CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
GLOSSÁRIO	61
ANEXO I: Entrevistas finais do laboratório	64
ANEXO II: A Hora Espanhola: Pesquisa de Imagens; Ilustrações; Fotografias de cena; Paletas de materiais;	75
ANEXO III: Registo em DVD do Laboratório	91
ANEXO IV: Registo em DVD de <i>A Hora Espanhola</i>	91

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Figurino de corte original, utilizado numa atuação no Castelo di Meleto. Séc. XVIII. Fonte: WWW: ULR - <http://www.vam.ac.uk/content/articles/0-9/18th-century-opera/>

Figura 2 – Detalhe do figurino recriado por David Walker, para o Ballet Royal de la Nuit, Swan Theatre Worcheeste, 1969. Fonte: WWW: ULR - <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/>

Figura 3 – Figurino de David Walker para a personagem Sophie, para a Ópera de Strauss *Der Rosenkavalier*, Londres 1974. Fonte: WWW: ULR - <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/>

Figura 4 – Detalhe do figurino de David Walker para a personagem Sophie, para a Ópera de Strauss *Der Rosenkavalier*, Londres 1974. Fonte: WWW: ULR - <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/>

Figura 5 - Detalhe do figurino de Lila Nobili para a personagem Tattle, na peça *Love for Love*, Londres, 1966. Fonte: WWW: ULR - <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/>

Figura 6 - Figurino de Isabel I na Ópera *Gloriana* de Benjamin Britten, figurinista Alix Stone, English National Opera, Coliseum, Londres, 1975. Fonte: WWW: ULR - <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/>

Figura 7 – Detalhe do figurino de Isabel I na Ópera *Gloriana* de Benjamin Britten, figurinista Alix Stone, English National Opera, Coliseum, Londres, 1975. WWW: ULR - <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/>

Figura 8 - Figurinos de Yannis Kokkos para *Les fausses confidences* de Jacques Lassalle, 1979. Fonte: WWW: ULR - <http://www.festival-automne.com/jacques-lassalle-spectacle497.html>

Figura 9 – Figurinos de Sandy Powell para o filme *A Tempestade*, realizado por Julie Taymor, 2010. Fonte: WWW: ULR - <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052748704648604575620773903777814>

Figura 10 – Figurinos de Jacques Reynaus para *Shakespear's Sonnets*, de Robert Wilson, Berliner Ensemble, 2009. Fonte: WWW: ULR - <http://www.robertwilson.com/archive/productions?production=333>

Figura 11 - Figurinos de Calioistro, as princesas Lamballe, Polignac e Maria Antonieta, 1789 de Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil. Fonte: WWW: ULR -

<http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Martine-Franck/1970/Théâtre-du-Soleil-1789--La-Révolution-Française-NN143991.html>

Figura 12 – Cena da aristocracia assustada em 1789 de Arianne Mnouchkine, Theatre du Soleil. Fonte: WWW: ULR – <http://www.magnumphotos.com/Catalogue/Martine-Franck/1970/Théâtre-du-Soleil-1789--La-Révolution-Française-NN143991.html>

Figura 13 – Ana Sofia Vintena ensaia uma pose após vestir o seu figurino. Fotografia de Filipa Carolina, 2014. Fonte: própria.

Figuras 14 e 15 – Mariana Picado explora as restrições do figurino enquanto gatinha. Fotografias de Filipa Carolina, 2014. Fonte própria.

Figura 16 – Ana Sofia Vintena e Mariana Picado executam exercícios de voz. Fotografia de Filipa Carolina, 2014. Fonte: própria.

Figura 17 – Ana Sofia Vintena reproduz uma gravura de época. Fotografia de Filipa Carolina, 2014. Fonte: própria.

Figura 18 – *Lady Grey*, Jacob K., Fotografia de Tim Walker, Vogue Italia, Março de 2010. Fonte: WWW: ULR - <http://models.com/work/vogue-italia-lady-grey-couture-supplement/20223>

Figura 19 – The Bay Holiday Windows, Nikki Nye e Amy Flurry, 2009. Fonte: WWW: ULR - <http://www.paper-cut-project.com/Bay-1.html>

Figura 20 - *La Pantera Imperial*, ópera encenada por Carles Santos. Fotografia de Josep Aznar, 1997. Fonte: WWW: ULR - <http://mariaelenaroque.com/multimedia.html>

Figura 21 – Concepcion, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014. Fonte: própria.

Figura 22 – Torquemada, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014. Fonte: própria.

Figura 23 – Gonzalve, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014. Fonte: própria.

Figura 24 – Don Iñigo Gomez, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014. Fonte: própria.

Figura 25 – Ramiro, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014. Fonte: própria.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como premissa o interesse do traje no processo de trabalho do figurinista. O ponto de partida é o interesse na pesquisa histórica, enquanto referência fundamental na concepção de figurinos que se materializam a partir de uma perspectiva contemporânea.

Todavia, prevalece a necessidade abordar o conceito de desconstrução associado ao traje, uma vez que não se pretende a recriação histórica, mas sim uma reinvenção que pretende aproximar o passado do presente. Quando se fala de desconstrução, deverá esta ser total? A proliferação de diferentes épocas dentro de um só espetáculo é possível? Deverão as referências históricas situar o espectador num determinado contexto?

Desta forma, surge a pertinência de descortinar a ideia que fazemos do contemporâneo e o olhar com que o artista, hoje, encara a História. O figurino enquanto objeto de estudo é um veículo para estabelecer estes pressupostos; insere-se num conjunto de relações onde, o espectador enquanto receptor final, ou sujeito de relação da obra, está inserido. Caso contrário, o figurino não cumpre a sua função primordial de contribuir para uma leitura correta do espetáculo. Deste ponto de vista, adquirimos a consciência de que o factor História serve o propósito do figurino num fluxo bidirecional — para além de desempenhar um fio condutor para a criação artística, conduz a uma leitura da mesma obra.

O traje de época, é um tema exaustivamente analisado e documentado, sendo a bibliografia extensa, uma vez que a importância do traje extravasa as fronteiras do teatro, expandindo-se por múltiplas áreas de intervenção artística, incluindo os próprios criadores de moda, na concepção de vestuário para os nossos dias. Porém, as questões relativas ao figurino teatral propriamente dito, particularmente na sua relação com as várias épocas a montante do presente são ainda uma fonte de questionamento.

Num projeto de natureza artística, a pesquisa não se limita à procura de suporte teórico, é o desenvolvimento do próprio processo criativo que suscita novos caminhos de pesquisa que nem sempre está pré-estabelecida. Não obstante, a leitura de novas obras e autores permite consolidar conhecimentos e novas formas de abordar este tema. Se pensarmos no figurino enquanto forma de linguagem visual, a semiótica revela-nos, para cada elemento desse figurino,

um sentido determinado que situa a personagem na narrativa inscrita no texto e na encenação. É através dos sentidos que a História se representa icnograficamente para ser filtrada pela percepção do espectador.

Paralelamente, no tratamento de referências históricas e questões de realismo, considerámos ainda a linha de pensamento de Georges Banu:

" O figurino teatral, em si mesmo, pode usar-se na teatralização, e então, mostra-se como criação original em vista de uma representação, ou ser concebida a partir dos dados vestimentares de uma sociedade, de uma época e dos seus poderes discursivos. Não se trata de imaginar novos sinais, mas de convocar sinais conhecidos, que preexistem no espetáculo, que pertencem ao domínio público, e a partir deles elaborar uma montagem significativa para uma personagem e uma representação. O figurino resulta da representação do traje." (BANU: 1994, p. 20).

Pretende-se com este trabalho, questionar o figurino realista, enquanto réplica fiel do traje de uma época, dando lugar a um figurino porventura contemporâneo, onde o real é resultado de experimentação e alternativas.

Atendendo ainda, às ideias manifestadas por Banu (1994, p.19), no figurino transparece a relação com o corpo, e se traduzem alegrias e censuras, frustrações e exuberâncias. Os materiais, os cortes, as cores, sem se instituir numa verdadeira linguagem, também falam: ligam-se a um certo consenso a partir do qual podemos perceber as suas mensagens. O veludo não é a mesma coisa que a musseline, o forro indica outra relação com o corpo e com o mundo diferente da do couro, a esta retórica de materiais e de cores acrescenta-se tudo o que concerne à relação do corpo com a roupa: sentir-se apertado, à vontade, torturado.

Neste sentido, um laboratório com o fim de experimentar processos vestimentares que conduzam à construção de personagens, é um exercício prático documentado que visa estabelecer uma relação direta entre o corpo e o traje, com a pretensão de que os intérpretes são responsáveis por explorar as possibilidades e as limitações do figurino que vestem, na construção da personagem. Pretende-se assim, partindo de um registo empírico experimentar e analisar o vestuário como ferramenta da metamorfose na criação artística.

O segundo momento deste trabalho pretende concretizar esta linha de pensamento do figurinista, subordinada ao ponto de vista dramaturgico do encenador para a ópera *A Hora Espanhola*. Estabelecidos os conceitos a trabalhar

para este espetáculo, a concepção de figurinos comporta novas formas de tratamento das referências histórias, na criação de novas configurações e volumes que aludem a uma silhueta pré-existente, transpondo-a para os nossos dias.

Ainda que, em contraponto com as ideias já manifestadas, realizaram-se os figurinos para uma segunda ópera, o *Auto da Índia*, de Gil Vicente, mas não considerada no projeto inicial. Numa encenação contemporânea, aliada a outro tipo de referências, os figurinos criados para esta encenação do espetáculo afastaram-se dos pressupostos estabelecidos para *L'Heure Espagnole*. Servem-nos, no entanto, para veicular a ideia de que o espetáculo não resulta da simples adição dos seus componentes, mas da sua tensão estreitamente vigiada pelo encenador ao entender impor aos figurinos, cenários, luz, uma ideia de estrutura de poder. O figurinos para o *Auto da Índia*, obedecem a esta ordem global e seguem os conceitos pré-estabelecidos para este espetáculo.

1. PONTOS E IDEIAS PARA ALINHAVAR

« A peine avais-je endossé l'un de ces vêtements que je devais avouer qu'il me tenait en son pouvoir; qu'il commandait mes mouvements, l'expression de mon visage, oui jusqu'à mes idées; ma main, sur laquelle tombait et retombait la manchette à dentelles, n'était nullement ma main habituelle; elle se mouvait comme un acteur, oui, je pourrais même dire qu'elle se regard faire... »

Rainer Maria Rilke
Les Cahiers de Matthe Laurids Brigge

1.1. O TRAJE HISTÓRICO E O FIGURINO

Robert Edmund Jones (2004, p.85), em *The Dramatic Imagination*, defende que qualquer figurinista deve dominar o conhecimento da História do traje de forma aprofundada, que lhe permita não só distinguir uma armação isabelina de umas anquinhas do século XVIII mas também ter a aptidão para construir moldes de diferentes épocas, distinguir tecidos, matérias e acessórios de uma determinada época. Não é por acaso que qualquer formação específica para figurinistas, seja ela superior ou profissional, inclui no seu plano de estudos conteúdos de História do traje, de forma a que no seu futuro profissional estes sejam capazes de criar projetos, não apenas inspirados no vestuário do presente, mas de qualquer outro período da História. O figurinista Gianni Ratto quando questionado acerca da formação de um figurinista afirma:

"Se você estuda a História do figurino, você constrói uma sensibilidade, um carácter estético. O conhecimento histórico sozinho não é suficiente, mas necessário, indispensável. Você tem que conhecer técnica de tecido, corte, costura, por exemplo, saber como se cortava uma roupa no ano de 1400 ou como se fazia no tempo dos romanos."

Neste sentido, Brockett (2004, p.387) acrescenta, que o figurinista deve ser bem formado em História social e cultural (incluindo as artes visuais, a dança e o teatro), pois o vestuário reflete sempre os costumes, os ideais de beleza e as preferências estilísticas de um determinado período e lugar. Quanto mais um figurinista souber acerca do dia-a-dia, da estrutura das classes e das ocupações de uma sociedade, mais bem preparado estará para criar um figurino que reflita o status e a função de um personagem dentro de um período e de uma cultura específica.

Por seu turno, Pavis (2005, p.169) defende que a relação com a realidade exterior também é importante, se a representação pretender dizer-nos respeito e permitir uma comparação com o contexto histórico. A escolha do figurino procede sempre de um compromisso e de uma tensão entre a lógica interna e a referência externa possibilitando jogos infinitos da variação na indumentária.

Por outro lado, Manuela Bronze (2010, p.35) em *Representações da memória no vestuário*, questiona a utilização do traje de época quando o ator não sabe fazer uso do mesmo:

"É interessante considerar o caso dos trajes de época e o modo como o espectador os vê, sem estar preocupado com a sua historicidade. Se a própria morfologia do corpo do ator é outra que não a histórica, a sua presença determina o anacronismo da dimensão histórico-cultural, com os seus sentidos aderentes e, ao mesmo tempo, a evidência dos sinais contemporâneos, também eles diferentes consoante a memória da época ser francesa, portuguesa ou inglesa. Por isso, a documentação de pesquisa só será válida se, ao mesmo tempo, o ator souber usar um figurino de época, e a relação do corpo, com os volumes e as matérias, vier a ser uma maneira direta de intervir na relação psicológica do imaginário."

O livro *Vestindo os Nus* de Rosane Muniz, é uma fonte de informação que aborda esta e outras questões do figurino na criação teatral, a partir de testemunhos de críticos e figurinistas brasileiros. Nas palavras da autora *"O figurino deve ser situado historicamente, e também deve haver mão-de-obra preparada para que o trabalho possa ser realizado. A partir desse momento, o figurino deixa de ser um simples adorno, um mero adendo ao espetáculo"* (MUNIZ, 2004, p.24). Um dos testemunhos neste livro é o do crítico Sábato Magaldi, que considera que a criatividade tem limites e a liberdade teatral no figurino é limitada tanto pelo texto como pelo ator ou pela encenação: *"Se você está apresentando um teatro grego, não vai colocar no palco uma roupa de Luís XV ou XVI. Um certo respeito histórico é fundamental. Há liberdade de criação, desde que sejam respeitados os elementos fundamentais de estilo, de uma escola, de um tempo"* (MUNIZ, 2004, p.31). Ainda acerca da importância do processo de pesquisa histórica para as criações do figurinista, Magaldi acrescenta que *"(...)o figurino que procura ser uma cópia livresca do que era o figurino grego, por exemplo, não tem sentido. A reconstituição arqueológica já não interessa ao teatro. Essa fase já é superadíssima."* Já para Alberto Guzik, nas remontagens dos clássicos, o figurinista pode jogar com elementos, brincar com a História do teatro e enveredar por um universo histórico extremamente rico:

"Se for um profissional com um olhar agudo, efetivamente bem treinado, ele pode fazer trabalhos maravilhosos em montagens clássicas. Justamente porque essas criações saem das amarras do quotidiano, da adesão obrigatória ao presente e o figurinista pode jogar com um universo amplo. Pode enveredar por uma reconstituição histórica fiel ou mesmo mergulhar e uma criação totalmente anacrónica, misturando épocas e estilos, sobrepondo, cruzando linhas de visão da moda e do sentido social do traje." (MUNIZ, 2004, p.34)

Estabelecendo uma ponte entre esta intervenção de Guzik e a análise do artigo *O figurino como elemento essencial da narrativa*, de Francisco Araújo da Costa, é possível destacar algumas passagens que em muito contribuem para descortinar esta relação entre o traje de época e o figurino, nomeadamente, a alusão à classificação adoptada por Marcel Martin e Gérard Betton, segundo a qual os figurinos podem ser classificados em três categorias: 1) figurinos realistas, comportando todos os figurinos que representam o vestuário da época retratado com precisão histórica; 2) figurinos para-realistas, quando se inspiram na moda da época, *mas procedendo de uma estilização onde a preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples* (COSTA, 2008, p.38); 3) figurinos simbólicos, quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço à função de *traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou, ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos* (COSTA, 2008, p.39). Dificuldades no uso desta classificação surgem quando, analisando o figurino, nem sempre o vestuário pode ser classificado em apenas uma dessas categorias. Um figurino simbólico, por definição, ignora a exatidão histórica, mas isto não significa que a exclui. Foram formuladas três categorias do figurino, mas elas não se excluem mutuamente.

O autor deste artigo defende ainda que o figurino, na sua função essencial, é fundamental para transmitir elementos à cerca do tempo e do espaço:

"A roupa é parte do sistema retórico da moda e argumenta para nos convencer que a narrativa se passa em determinado recorte do tempo, seja este um certo período da História (presente, futuro possível, passado histórico, etc.), do ano (estações, meses, feriados), ou mesmo do dia (...), o tempo pode ser definido com auxílio do figurino de modo sincrónico ou anacrónico. No modo sincrónico, o figurino molda o ponto histórico em que a narrativa se insere; um figurino para-realista, enquanto insere o filme num determinado contexto histórico procede a uma estilização que prevalece sobre a precisão, criando uma atmosfera menos real e mais manipulável, atemporal ."(COSTA: 2008, p.40-41)

Apesar de esta classificação dizer respeito aos figurinos no cinema, podemos transpor esta classificação para o teatro, a dança ou a ópera. Ainda no que diz respeito aos diferentes níveis de influência da História do traje no processo criativo de um figurino, Georges Banu (1994, p.24) estabelece que:

“ A coerência dos sistemas dos figurinos sofre tratamentos diferentes. Por vezes procede-se a um trabalho de atualização para a totalidade dos figurinos enquanto que noutros casos, pelo contrário, representa-se a mistura de épocas, de sociedades. A sala não vê apenas um figurino mas também as relações que o conjunto mantém com a homogeneidade da indumentária de uma época.”

A visão de Banu vai ao encontro dos pressupostos para a realização deste projeto, numa busca de transposições de épocas passadas retratadas pelo olhar atual do figurinista, contesta-se a reconstituição histórica. Também, através da simbólica e do sentido, o figurino tem a capacidade de situar o espectador em um determinado período histórico, estabelecendo ao mesmo tempo um outro conjunto de relações que situam o espectador num espaço e no tempo presente.

Alguns figurinistas podem replicar um traje de um determinado período, indo ao pormenor do osso de baleia num corpete. Carl Bonn, da dupla de criativos Bonn Mackenzie, no artigo *Reflecting historical periods in stage costume* (2013, p.1) reforça que uma das coisas que questiona quando aborda o trabalho de um figurinista é o período que o mesmo tentou refletir.

“Frequentemente um croqui de um figurino pode sugerir, por exemplo o período de 1840, contudo é necessário transmitir se o desenho faz referência ao início ou ao final dos anos 40 do século XIX, para que o detalhe seja cuidado e consistente.”

Deve-se ter em conta o facto de o figurino ter de se adaptar ao corpo de um ator, aos movimentos de um bailarino ou à respiração de um cantor, e é por isso mesmo que não designamos traje de época o figurino realista, pois, apesar de este retratar os vestuários de uma época com grande precisão histórica, tem que ter em conta algumas preocupações que servem o propósito do figurino. Albert Guzik refere que é preciso relativizar os critérios de avaliação de um figurino:

“Seria muito complicado exigir um determinado tipo de investigação e de pesquisa que levasse a evitar zíperes ou certos processos de amarração muito modernos em determinados trajes. Mas, obviamente, quando o projeto da encenação tem a ver com um determinado tipo de abordagem histórica ou pesquisa contextualizada, esses recursos podem ficar muito visíveis.” (MUNIZ:2004, P.34).

Guzik refere-se ao caso de uma reprodução shakespeariana fiel; nesta concepção, os figurinos remetem o espectador para o Renascimento em

Inglaterra, a ação da peça. O crítico acredita que se o figurinista recorrer a fechos ou ao velcro, tem de ter a preocupação de os esconder ou de recorrer a meios que não permitam que o público os detete, pois esse recurso pode invalidar a intenção do espetáculo.



Figura 1 – Figurino de corte original, utilizado numa atuação no Castelo di Meleto. Séc. XVIII.

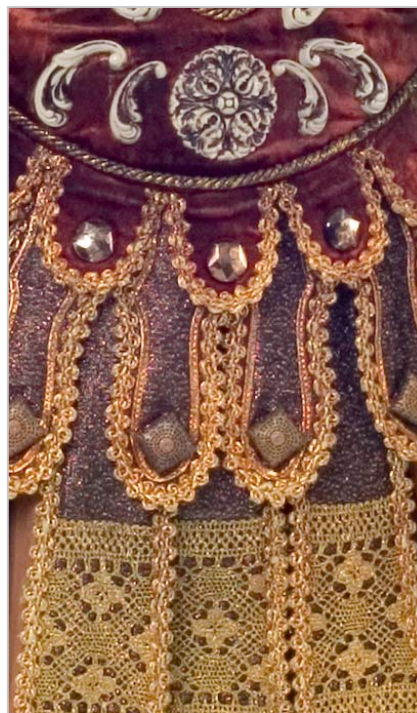


Figura 2 – Detalhe do figurino recriado por David Walker, para o Ballet Royal de la Nuit, Swan Theatre Worcheeste, 1969.

O *Victoria and Albert Museum*, dispõe de alguns exemplares de figurinos que pertencendo a espetáculos produzidos e encenados ao longo do século XX, se podem classificar como figurinos realistas, uma vez que captam todo o pormenor e rigor histórico de determinadas épocas. Um desses espetáculos é o *Ballet Royal de la Nuit*, pela companhia *Ballet for All*, (1969) trata-se de um espetáculo que reconstitui a História da dança desde a corte de Luís XIV até ao nascimento do Ballet Romântico no início do século XIX. O figurinista David Walker, reproduziu um figurino realista, baseado num figurino do século XVIII, de um famoso ballet de corte, recriando a silhueta e a decoração do figurino original, utilizando materiais como um rico veludo em tons de avelã encrustado de ornamentos – o corte, assim como o decote quadrado, remetem imediatamente para a elegância e a autoridade da aristocracia francesa do século XVIII. O figurino é extremamente pesado, o que ajudou o bailarino a reproduzir os imponentes e elegantes movimentos dos bailarinos de corte desse período histórico. No entanto, ao contrário de um traje de época, couraça foi forrada em tecido de

algodão, de forma a tornar o figurino um pouco mais leve e confortável para o bailarino.



Figura 3 – Figurino de David Walker para a personagem Sophie, para a Ópera de Strauss *Der Rosenkavalier*, Londres 1974.



Figura 4 – Detalhe do figurino de David Walker para a personagem Sophie, para a Ópera de Strauss *Der Rosenkavalier*, Londres 1974.

Outro trabalho de David Walker que melhor elucida aquilo que é o figurino realista por definição, são os seus figurinos para a English National Opera, na produção de *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss. Os figurinos recriam a silhueta e o fausto do traje do século XVIII em Viena, mas mantendo a preocupação de que o corpo do vestido desse a impressão visual de ser espartilhado, dando ao mesmo tempo a liberdade necessária às cantoras para desempenharem o seu papel.

No figurino apresentado nas imagens anteriores, desenha-se a fantasia de um vestido para uma jovem. O volume da saia e os seus ornamentos são exagerados, como exige o traje da época. O efeito é alcançado através de várias camadas de folhos, com um trabalhado de laços e flores. O corpo do vestido é incrustado de entrançados e laços, que conferem uma textura exuberante ao figurino.

Os figurinos do período da Restauração (finais do século XVII), são o extremo do fausto. Encontramos mais um excelente exemplo de figurinos realistas na peça *Love for Love* de William Congreve, desenhados por Lila de Nobili. O figurino da personagem Tattle, interpretada por Olivier, teve tanto sucesso que, muitos críticos questionaram se o sucesso da interpretação teria mais que ver com o figurino do que, com o desempenho do ator. Este consistia numa casaca em tons castanho e ocre, com um padrão riscado, que se inseria na perfeição dentro da paleta de cores do cenário. O maior detalhe de sumptuosidade encontrava-se nos punhos, ricamente bordados. Por debaixo da casaca encontrava-se um colete recriado por Nobili, feito a partir de um rico brocado de seda do século XVIII, delicado para a interpretação em palco, mas que representa o extremo da reconstituição histórica para o teatro. Nobili era conhecida pelas suas indagações em mercados de antiguidades em Paris, em busca de materiais que pudesse vir a utilizar nos seus figurinos, para que estes chegassem ao palco com “vidas passadas”.



Figura 5 - Detalhes do figurino de Lila Nobili para a personagem Tattle, na peça *Love for Love*, Londres, 1966.

Por último, um figurino que representa tudo o que consiste o figurino realista é o da personagem de Isabel I, para a Ópera *Gloriana* de Benjamin Britten. O figurino, foi desenhado por Alix Stone, é uma recriação do traje isabelino: o plastrão rígido, mangas elaboradas em forma de presunto, armação verdugo tambor. Os ornamentos são exaustivos: rendas e fitas douradas, bordados e joalheria.



Figura 6 - Figurino de Isabel I na Ópera Gloriana de Benjamin Britten, figurinista Alix Stone, English National Opera, Coliseum, Londres, 1975.



Figura 7 - Detalhe do figurino de Isabel I na Ópera Gloriana de Benjamin Britten, figurinista Alix Stone, English National Opera, Coliseum, Londres, 1975.

O particular neste espetáculo é o facto de o seu compositor ser nosso contemporâneo, Britten escreveu *Gloriana* em 1953, para as celebrações da coroação de Isabel II. Nesta encenação, apesar de o libreto ser do século XX, pretendeu-se uma reconstrução histórica da época isabelina, onde os figurinos não são exceção. A reconstituição histórica não é algo que devemos submeter a um passado, serve até aos nossos dias, espetáculos que pretendem ir ao encontro do realismo, tendo o seu valor documental.

Contudo, não descartando todo o seu valor histórico e artístico, estes exemplos aqui apresentados vão ao encontro de linhas de pensamento naturalista que, para muitos autores, se encontram desgastadas e ultrapassadas.

1.2. REALISMO E REPRESENTAÇÃO

Numa perspetiva mais atual, o figurino de época deixa de assimilar exclusivamente o realismo, para ser visto como uma espécie de lugar de experimentação, uma tela em branco onde se fazem experiências sobre uma determinada realidade histórica, usando a teatralidade como único protocolo.

Acerca de figurinos que se separam do realismo, mas que continuam a caraterizar-se por uma coerência histórica, George Banu (1994, p.27) defende que “uma primeira prova de saúde num figurino provém de uma tratamento da História que já não se manifesta através do enfado realista, ela está lá quer pelos aspetos íntimos – roupões, camisas desabotoadas, ceroulas – quer pelos aspetos de constrangimento social – perucas, corpetes, crinolinas. Se este regresso passa por vezes por um delírio arqueológico (o figurino restitui o traje) o perigo da dispersão fica afastado, porque o que se visa é o figurino enquanto função teatral e não como simples reflexo da época. Há ainda que considerar que o figurino, além da História, permite ao espetador aperceber-se de uma relação com o corpo, ou seja, não é só o figurino que fala mas também a sua relação histórica com o corpo.

No figurino realista ou no figurino de inspiração histórica reconhece-se o mesmo projeto: não a leitura de uma obra, mas de uma época que é lida através dele. O figurinista pode recorrer a diferentes processos criativos aquando da concepção de um figurino que se afasta do realismo. A inspiração histórica está sempre presente e implica sempre uma pesquisa fundamentada, mas as derivações que daí provêm são inúmeras.

Um exemplo que se afasta do figurino realista, são os figurinos de Yannis Kokkos, para *Les Fausses Confidences* de Marivaux, em que o esboço revela o esquecimento do detalhe histórico em proveito de uma silhueta cuja graça ligeira é moderna, deixa ver o uso de materiais maneáveis, que combinam os movimentos dos atores, enquanto que o corte alonga a sua morfologia. Não existe o menor efeito de aumento através de armações, a flexibilidade reina. Pela ausência das cabeleiras ou do tratamento dos cabelos, as fisionomias apagam os adornos históricos. Existe uma liberdade que, sem se estar perante um guarda-roupa moderno, se encarrega de um forte poder visual.



Figura 8 - Figurinos de Yannis Kokkos para *Les fausses confidences* de Marivaux, Jacques Lassalle, 1979.

As opções do figurinista podem também passar por manter a silhueta recorrendo a materiais atuais.

Muitas vezes, as opções são o resultado de limitações de orçamento, o que não significa que sejam um impedimento à criatividade do figurinista. A crítica Mariângela Alves de Lima defende mesmo que, a falta de dinheiro incentiva a criatividade:

"Os grupos de vanguarda, que querem inovar, no mundo inteiro, são os que têm menos dinheiro. Existem sempre os grupos comerciais estabelecidos, mas também os grupos novos, com uma ansiedade nova, uma improvisação estimulante e criativa."
(MUNIZ:2004. P.30-31)

O melhor exemplo que pode servir esta ideia é a adaptação para cinema de *A Tempestade* de William Shakespeare, realizada por Julie Taymor, que permitiu à figurinista Sandy Powell surpreender-nos, num filme situado num período histórico tão rico como é o Renascimento. Devido ao baixo orçamento, a figurinista criou um conjunto de figurinos que não deixam de permitir ao público associar o período histórico, mas recorrendo a materiais alternativos como fechos, tachas ou plástico. Descartando ornamentações de fio dourado, que seriam de esperar num traje isabelino, Powell manteve as silhuetas ou peças fundamentais, como as golas isabelinas feitas a partir de plissados. A

visualmente sumptuosa capa utilizada pela personagem Perpétua, foi feita de plástico comprimido em vacuum e posteriormente colorido.



Figura 9 – Figurinos de Sandy Powell para o filme *A Tempestade*, realizado por Julie Taymor, 2010.

Quando pensamos num figurino de inspiração histórica, designamos um figurino que não trata de uma reprodução mas sim uma recriação da época. O processo do figurinista passa por uma reinvenção do traje de época, que explora uma revisão crítica do passado e não uma visão absoluta. Nestes parâmetros, poderemos evocar a percepção única dos espetáculos de Robert Wilson, *Shakespeare's Sonnets*, que melhor serve para elucidar estas questões. Os figurinos foram concebidos por Jacques Reynaud e a inspiração histórica é evidente, mas a sua linguagem plástica transporta-os para uma leitura muito mais contemporânea, que se insere na encenação como um todo. Os figurinos criam uma imagem que situam o espectador no Renascimento em Inglaterra, mas surge de uma soma de solicitações técnicas e históricas. O seu trabalho produz um efeito de sentido duplo, porque o espetáculo apoia-se no tempo da ação da obra, o da escrita e o da representação. Se a silhueta dos figurinos mostra a distância temporal, a representação testemunha uma vitalidade moderna dos corpos. Os figurinos indicam o toque renascentista através das silhuetas, das cores, das armações, das golas isabelinas, mas os materiais e texturas

aproximam o espectador do tempo real da representação. Também o corte de alguns figurinos, adereços ou a caracterização marcada, contribuem para esta aproximação.



Figura 10 – Figurinos de Jacques Reynaus para *Shakespeare's Sonnets*, de Robert Wilson, Berliner Ensemble, 2009.

Mais uma vez, é de salientar a importância da pesquisa histórica no processo de trabalho do figurinista, esta faz parte de todo um processo criativo, mas é o uso que fazemos dessa informação que nos permite distanciar do realismo. A partir do momento em que o figurino não pretende ser contíguo ao real, o jogo estético desloca-se: não se trata de colocar em cena o realismo histórico, mas inscrever signos de uma representação da História.

1.3. O OLHAR CONTEMPORÂNEO

A memória é composta por um conjunto de realidades, sensações, pensamentos e devaneios que vamos arquitetando no nosso quotidiano de uma forma não linear. A memória e a História entrecruzam-se, na medida em que o homem se serve da memória como forma de inscrição no presente.

É através da memória que o figurinista convoca o sentido histórico ao figurino, situando-o num tempo e espaço. Servindo-se de um conjunto de códigos ou de signos cujo significado despoleta por sua vez um conjunto de imagens que acionam o reconhecimento por parte do espectador.

Neste raciocínio, compreendemos o figurino enquanto ferramenta expressiva para a comunicação de mensagens visuais. O figurino é desta forma, capaz de elucidar questões intrínsecas à História, valendo-se do valor simbólico, de acordo com a subjetividade que se pretende fazer valer perante a percepção do espectador. Desenhemos aqui a ideia de que:

"(...)o figurino é uma forma de linguagem para a comunicação, possuidora de vocabulário próprio, de um léxico composto por diferentes dialectos e sotaques, tal qual o discurso humano, em que certas linguagens estão relacionadas entre si e outras são quase exclusivas." (SCHOLL, DEL-VECHIO e WENDT: 2009, p.8)

O olhar do espectador perante a cena está dependente do tempo e do espaço em que o mesmo se insere. A forma como encaramos produções teatrais de há cem anos atrás muda drasticamente quando a tentamos adequar aos nossos tempos.

Desta forma, o figurino que procura uma reflexão por parte do espectador tem que estar em consonância com as alterações do modo de vida e das convecções da sociedade contemporânea, de modo a estabelecer uma linguagem que este possa ler, sem o ofuscar com uma sobrecarga de códigos, que não deixam espaço para uma leitura própria.

Dentro deste discurso pós-moderno, a réplica do traje deixa de fazer qualquer sentido, para dar aso a novos sentidos que estimulem a percepção do espectador. O figurinista serve-se do seu olhar atual para fazer esta recomposição histórica de um ponto de vista contemporâneo.

Subsiste portanto, a necessidade de definir o que significa afinal, ser contemporâneo? Baseando-se na obra Nietzsche, Agamben elucida esta questão da seguinte forma:

"Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e de anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo." (AGAMBEN:2009, p. 58-59)

Aplicando esta ideia ao nosso objeto de estudo, não será a inscrição histórica através do figurino, uma proposta por si só contemporânea? No sentido em que, não se prendendo a um tempo, o figurinista é capaz de oscilar entre passado, presente e futuro, experienciando o que se vive no instante presente.

Acerca da experiência do tempo a que chamamos contemporaneidade, Agamben, recorre ao exemplo da Moda, para refletir acerca da sua descontinuidade como marca contemporânea. Mas também o figurino pode, através das referências históricas, citar um tempo dentro de outro, e é esse anacronismo que, aplicando o pensamento deste filósofo, o faz contemporâneo. Em suma, se não nos submetermos ao tempo cronológico (réplica histórica), que nos impede de experienciar outros sentidos, poderemos ser contemporâneos de todos os tempos.

Ainda neste sentido, Ortega y Gasset (1965, p.48), defende a ideia de que todos somos contemporâneos, vivemos no mesmo tempo e atmosfera – no mesmo mundo –, mas contribuímos para o formar de modos diferentes. Esta noção é ampliada com as reflexões sobre a coetaneidade, pela qual num mesmo tempo histórico vivem diferentes gerações com diferentes concepções de vida. Ortega converte o conceito de geração em método de reviver um passado, e nesse sentido a História passa a converter virtualmente em presente o que já passou. Assim:

"(...) la historia es revivir el pasado. Y como vivir no es sino actualidad y presente, tenemos que transmigrar de los nuestros pretéritos, mirándolos no desde fuera, no como sidos, sino como siendo." (GASSET:1965, p. 51)

Convergindo neste pensamento, cabe ao figurinista converter os sentidos históricos do traje, em matéria que habita a atualidade. Porque criar, tal como viver, não é senão atualidade e presente.

2. CORPOS PARA PROVAR

« Le rôle du costume est fondamental pour la construction du personnage...le personnage naît d'une série de "réactions en chaîne" entre le costume et l'acteur, entre le geste et la particularité du costume: une manche trop large ou trop étroite, trop longue ou trop courte, peut modifier la projection d'un personnage, demander à l'acteur une modification de son attitude qui provoque ensuite des inventions-constructions pour le costume et ainsi de suite.»

Giorgio Strehler, *Un theater pour la vie*

2.1. O FIGURINO E O CORPO NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Strehler argumenta que o papel do figurino é fundamental para a construção da personagem, a personagem nasce de uma série “reações em cadeia” entre o figurino e o ator, entre o gesto e a particularidade do figurino: uma manga muito larga ou muito estreita, muito comprida ou curta, pode modificar a projeção cénica de uma personagem, pedir ao ator uma mudança na sua atitude que provoca de seguida invenções-construções para o figurino e o que sucede.

Frequentemente esquece-se que o figurino só se completa quando habita um corpo, o seu sentido de existência não se resume a uma embalagem exterior para o ator, mas sim uma relação com o corpo.

“A introdução do figurino exige ao ator diminuir ao máximo a diferença entre ele próprio e a personagem que representa. Não se trata de uma apropriação psicológica, mas sim de uma linguagem que ele deve adquirir como resultado de um treino intenso: a representação condu-lo ao ser”. (BANU:1994, p.14)

Para um espectador atento, o discurso entre a ação e a personagem insere-se nas funções do figurino. O figurino de um ator contextualiza a envolvente e a personalidade do personagem comunicando, por vezes, de forma mais eficaz do que o texto, pois informa acerca do espaço, sexo, tempo e condição social do personagem, a par de outros elementos visuais que criam o ambiente. Georges Banu (1994, p.18) reforça esta ideia:

“O figurino ajuda ao encontro ator-personagem. À prioridade do único – o corpo do carácter a representar ou o corpo do ator – sucedem hoje a tensão do duplo, a ambiguidade do prazer e o constrangimento temporariamente reunido num traje.”

Deve ainda consolidar-se a ideia de que os atores são responsáveis por explorar os potenciais e as limitações do figurino que vestem. Peças de indumentária desconhecidas, inicialmente podem ser desconfortáveis ou condicionadoras, mas se o ator reconhecer que o seu figurino enfatiza qualidades que podem, por exemplo, inserir-se num determinado período ao aproximá-lo de

qualidades, movimentos e formas de estar que eram admiradas nesse período. (BROCKETT:2004, P.393-394)

É o resultado desta relação entre o figurino e o corpo do ator que lhe permite situar-se ou afastar-se de uma época. Se esta relação não for consenciente e o ator não fizer uso dela, a linguagem pode-se perder e deturpa-se a leitura do espetáculo. Também Pavis (2005, p.169) marca esta posição expondo:

"Às vezes se esquecem que o figurino só tem sentido para e sobre um organismo vivo; ele não é apenas, para o ator, um ornamento e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo; ora serve o corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; ora enclausura o corpo submetendo-o ao peso dos materiais e das formas, prendendo-o num colarinho tão duro, prendendo-o tanto quanto a retórica ou o alexandrino."

Quando o corpo se adapta ao gesto e o figurino estabelece esta relação com o ator, destaca-se ainda uma outra ponte fundamental entre o ator e o olho do espectador. Em suma, é a relação estabelecida entre as características físicas do ator e o figurino, e o uso que o ator faz do figurino na construção da personagem, que geram os sinais a transmitir ao espectador.

2.2. ARIANE MNOUCHKINE

O processo criativo da encenadora Ariane Mnouchkine no *Théâtre du Soleil*, nomeadamente, a partir da encenação do espetáculo *1789*, com figurinos assinados por Françoise Tournafound serviu-nos de paradigma para o desenvolvimento deste projeto. O processo criativo foi coletivo, a encenadora começou por mostrar livros com referências históricas para orientar os atores no início da criação. A companhia também comprou uma série de trajes, para que os atores procedessem a experimentações nos ensaios com os mesmos. Mnouchkine defende:

"A documentação iconográfica é essencial, para ser usada sem provocar uma reconstituição histórica um pouco primária. Para a realização após ter sido um pouco situada a silhueta de cada um, historicamente falando e do ponto de vista das personagens, nós fomos ao Museu Histórico do Figurino onde pudéssemos ver os figurinos de época." (VIANA:2010, p.227)

Não existirá melhor forma de ilustrar o processo criativo de figurinos de inspiração histórica, como através do trabalho desta companhia e do resultado final dos figurinos que colocam em cena.

"O processo de 1789, além de contar com o apoio de pesquisadores históricos na parte da encenação, contou ainda com uma orientadora do Museu Histórico de Figurinos do Louvre, Elisabeth Brisson, que veio para fornecer instruções mais específicas sobre as funções dos trajes empregados e de como eles acreditavam que era o trajar das figuras abordadas na peça." (VIANA:2010, p.228)

Este processo teve como resultado figurinos não meramente arqueológicos ou naturalistas, como quem se limita a fazer uma cópia de uma peça de museu, mas com uma linguagem própria e uma força de expressão que se afasta do realismo. Na imagem abaixo, é possível observar esse resultado, nos figurinos do Mago Calíostro e das princesas Lamballe, Polignac e Marie Antoinette: os figurinos não representam meramente um traje, aproximam-se do período, mas servem uma cena desenhada na concepção de Mnouchkine.



Figura 11 - Figurinos de Calioistro, as princesas Lamballe, Polignac e Maria Antonieta, "1789" de Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil.

Está aqui patente outra característica que melhor ajuda a definir o figurino de época, recriado na mistura ou sobreposição de estilos e períodos históricos, mas de forma a conferir uma unidade na leitura da peça. Acerca desta mistura, a figurinista deste espetáculo Françoise Tournafond relata:

"Para 1789, nós nunca pesquisamos autenticidade, o estilo Luís XVI; nós simplesmente tínhamos a silhueta do período em mente (...) nenhum figurino é de Luís XVI, alguns são de Luís XV ou XIV, ou até mesmo Henrique III. O mesmo com relação aos chapéus. Uma escolha deliberada: nós queríamos mostrar os nobres numa linha que, através dos tempos, tinha acumulado riquezas e privilégios, mostrados nos acessórios e costumes (...) começando com trajes da época de Luís XVI e do século XIX, nós trabalhamos com a adição e superposição." (VIANA:2010, p.232-233)

Atentemos na imagem seguinte de uma cena que retrata a aristocracia assustada, trata-se de uma mistura de penas, cores extravagantes e formas absolutamente contemporâneas misturadas com peças que remetem a trajes, tanto do século XVIII como do século XIX, de forma a retratar uma aristocracia de com mau gosto, exagerada.



Figura 12 – Cena da aristocracia assustada em 1789 de Ariane Mnouchkine, Theatre du Soleil.

O processo de trabalho de Ariane Mnouchkine motivou para este Trabalho Final a criação de um laboratório que pretende explorar a relação entre o corpo do interprete e elementos do vestuário de época.

2.3. LABORATÓRIO: *CORPOS VESTIDOS DE HISTÓRIA*

A ideia de desenvolver o laboratório *Corpos vestidos de História*, surgiu como necessidade de explorar a relação corpo do intérprete e traje de época na construção da personagem. Seguindo o conceito de “segunda pele”, o figurino enquanto segunda pele do ator, vai propor, neste caso às cantoras, a exploração das suas próprias potencialidades e limitações, através de peças do vestuário feminino do século XVIII.

Nesta experiência as duas sopranos que vestiriam a personagem de *Concepcion*, Ana Sofia Vintena e Mariana Picado, foram o meio e o modo do processo de pesquisa, na criação dos figurinos para *L’Heure Espagnole*.

Este exercício desenvolveu-se ao longo de quatro sessões, sob orientação da docente Cláudia Marisa, que propôs os diferentes exercícios de movimento e improvisação ao longo de três sessões com as cantoras vestidas e abriu caminhos para a construção da personagem da *Concepcion*. Esta experiência foi documentada em vídeo, como forma de registar e estabelecer alguns pressupostos.



Figura 13 - Ana Sofia Vintena ensaia uma pose após vestir o seu figurino. Fotografia de Filipa Carolina, 2014.

1ª sessão: Abordagem teórica ao vestuário do século XVIII. Para o efeito, foi construído um painel de imagens (gravuras da época, desenhos e fotografias de peças expostas em museus, referentes a roupa interior e exterior e adereços). Esta introdução suscitou questões acerca de materiais utilizados e costumes da época. Foram também discutidas problemáticas em torno de situações de costume e de etiqueta da época, que um vestuário de tal envergadura poderia dificultar ou, em outros casos, justificar. Seguidamente, conjecturou-se acerca dos jogos de sedução da época e de o facto de um corpo tão tapado, como seria o de uma mulher do século XVIII,

poder despertar, muito mais, a imaginação erótica do que um corpo descoberto e de que forma as cantoras poderiam fazer uso do traje, enquanto ferramenta de

sedução. Este tema de discussão serviu de introdução a uma análise dramatúrgica da personagem Concepcion, e de que forma e em que contexto social esta seria enquadrada no século XVIII. No final desta reunião foi pedido às cantoras que elessem, a partir das imagens apresentadas, as peças de vestuário que julgavam ser um maior desafio para cantar. Imediatamente, apontaram o corpete e as anquinhas.

2ª sessão: Foram selecionados no guarda-roupa da ESMAE corpetes, anquinhas, saíotes e camisas. Estas peças fazem parte de um conjunto de trabalhos executados por diferentes alunos, em pano cru, construídos a partir de moldes de época. Para os corpetes selecionaram-se diferentes tamanhos e modelos: encordoados à frente ou atrás, um deles de brocado e com mais varetas do que os restantes. Foi o primeiro contacto que as cantoras tiveram com figurinos desta natureza, causando-lhes um grande impacto: por um lado uma imensa curiosidade, por outro uma estranheza quando vestido. Afirmaram sentirem-se como num corpo estranho e que não lhes pertencia, encarceradas no corpete. A Mariana não sabia como mexer-se ou que gestos adoptar, em grande parte devido às anquinhas.

Neste primeiro momento com o figurino as cantoras não puderam ver a sua imagem no espelho. Tendo apenas como referência a imagem uma da outra, foram realizando os exercícios propostos sem prejuízo da preocupação com a sua própria imagem. Para adaptarem o corpo a todas estas restrições, executaram diferentes movimentos, para sentirem e para se habituarem ao figurino: caminhar, correr, sentar, fazer vénias, etc. Cláudia Marisa explicou-lhes que grande parte da estranheza que sentiam nestes movimentos se devia ao facto de ainda não terem encontrado o seu centro de equilíbrio, que mudava drasticamente com um figurino com aquelas proporções. A gestualidade foi outra problemática, pois manifestaram muitas dúvidas por não saberem onde colocar as mãos perante a sua silhueta. Foram então propostos alguns exercícios de improvisação, para que se fossem habituando à nova configuração dos seus corpos, trabalhando ao mesmo tempo a questão da gestualidade. Um terceiro elemento masculino, o cantor Sérgio Ramos, participa para realizar um outro exercício de improvisação de jogo de sedução, partindo da indumentária feminina. Curiosamente, apesar de o registo de conversação utilizado ter sido sempre o dos nossos dias, as estratégias de sedução adoptadas, a gestualidade e os movimentos foram sempre numa tentativa de provocar situações de época.

Ao longo deste exercício as cantoras encontraram obstáculos devido ao volume e à configuração do figurino que as foram aproximando das formalidades e etiqueta do século XVIII.

3ª sessão: Os corpetes foram trocados, tentou-se explorar diferentes



Figuras 14 e 15 - Mariana Picado explora as restrições do figurino enquanto gatinha. Fotografias de Filipa Carolina, 2014.

sensações com diferentes corpetes, uns mais soltos, outros mais apertados, experimentando até que ponto seria sustentável cantar de um modo ou de outro. O objetivo principal deste dia foi explorar o movimento até à exaustão. As cantoras tiveram liberdade para experimentarem e executarem diferentes exercícios de locomoção, caminhando e gatinhando, como forma de perceberem as restrições inerentes a este figurino e até que ponto a sua postura era alterada. O espaço onde teve lugar esta sessão também foi diferente; em presença dos espelhos foi possível às intérpretes observarem a sua imagem, a postura recta que o seu corpo assumia e corrigirem-se, procurando a melhor forma de contornarem as dificuldades que as anquinhas impunham aos seus movimentos. No final as cantoras realizaram ainda exercícios de aquecimento de voz. Ambas revelaram um grande receio de cantar, por um lado, porque se sentiram fora da sua zona de conforto e, por outro lado, por julgarem que o corpete as iria impedir de respirar corretamente. Contudo, nada as impediu de cantar.

4ª sessão: Estudou-se as interações entre o corpo, voz e vestuário. Inicialmente, tentaram cantar alguns excertos da partitura de *L'Heure Espagnole*, mas o facto de cantarem sem acompanhamento de piano, dificultava-lhes em demasia a tarefa e, como tal, voltaram a executar exercícios de voz. Questionadas acerca das diferentes sensações enquanto executavam estes

exercícios, referiram que, apesar de se sentirem num corpo estranho, o corpete lhes permitia sentir todos os músculos, posteriormente sobre esta questão, Ana Sofia elucidou-nos:

"A cantar, foi interessante sentir a atividade dos músculos abdominais e intercostais, isto é, a amplificação da caixa torácica e consequentemente maior pressão dentro do corpete. O apoio usado no canto era assim facilmente observado."
(Entrevista em anexo)



Figura 16 – Ana Sofia Vintena e Mariana Picado executam exercícios de voz.
Fotografia de Filipa Carolina, 2014.

Tal explicação levou-nos a concluir que o corpete, apertado corretamente, depois de vários exercícios para permitir habituar o corpo e controlar a respiração, poderia revelar-se uma mais valia.

A fase seguinte consistiu em exercícios de improvisação, baseados no libreto de *L'Heure Espagnole*, em que as cantoras escolheram diferentes cenas para representarem individualmente. Foram trabalhadas cenas em que adequavam os seus comportamentos perante a presença imaginária de um marido fastidioso ou, o oposto, trabalhando estratégias de sedução na presença de um dos amantes. Relativamente a esta situação as cantoras exploraram os seus decotes, e situações que pudessem expor mais do que um simples tornozelo. Na figura 18, podemos observar o recurso de Ana Sofia para dar resposta a esta situação, reproduzindo o gesto de apertar as meias, inspirado nas gravuras de época apresentadas anteriormente, propunha-se a seduzir assim, a personagem do Gonzalve.



Figura 17 – Ana Sofia Vintena reproduz uma gravura de época. Fotografia de Filipa Carolina, 2014.

A conclusão deste projeto experimental consistiu na apresentação dos desenhos da proposta final de figurinos para *A Hora Espanhola*.

O design de figurinos para este espetáculo tinha vindo a ser desenvolvido ao mesmo tempo que o laboratório e, pela altura das últimas sessões já havia sido aprovado pelo encenador. As cantoras observaram as ilustrações e descobriram os materiais que iriam vestir. Esperavam uma silhueta de época mas não a “atualidade” do design. No entanto, manifestaram um grande

entusiasmo e vontade de começar os ensaios para dar continuidade à experiência tida no laboratório.

2.4. A EXPERIÊNCIA A RETIRAR DA EXPERIÊNCIA

O objetivo principal deste laboratório foi estudar as implicações que determinado vestuário estabelece na relação com o corpo do intérprete e como desta relação podem surgir potencialidades. Para o figurinista revela-se uma ferramenta criativa, explorando o potencial que o figurino tem no corpo do ator, surgem outras formas de idealizar o figurino e elementos que anteriormente não estavam contemplados nos nosso pensamento. Para o intérprete, uma silhueta que o restringe e beneficia a sua postura, desencadeia novas formas de encarar uma personagem. As anquinhas e o corpete apesar de inicialmente estranhas aos corpos que vestiram, obrigaram as cantoras a procurar uma nova gestualidade e movimentação que as aproximou da época. O essencial para que esta experiência resulte é a persistência e o tempo que é dedicado a este exercício, o corpo necessita de se habituar às novas configurações do vestuário para se sentir confortável. Um exemplo é a relação que as cantoras estabeleceram com o corpete:

"O facto de me sentir apertada, no início preocupou-me, mas lembro-me que nas últimas récitas eu já dizia: Podem apertar mais. Mas já não dava! Portanto, foi um choque, mas acabou por, de certa forma, dar um apoio maior, por sentir todas as partes do corpo. (...) tendo a percepção física do que fazemos tecnicamente, da respiração e de tudo o que está envolvido na mesma, acabou por dar uma outra confiança e a ideia de que o figurino fazia parte da personagem e que podíamos tirar partido disso. Só tínhamos era de o sentir, para passar a mensagem." (Mariana Picado, entrevista em anexo)

Esta experiência demonstrou-nos que o figurino pode imprimir no próprio corpo do ator uma espécie de memória. Enquanto exercício pode revelar-se fundamental na construção de uma personagem que se pretende situar numa determinada época. Outro testemunho neste sentido:

"Lembro-me que no início não sabíamos onde pôr as mãos nem os braços. Os braços não podiam estar esticados ao longo do corpo (...), porque as anquinhas o impediam (ou então ficavam pousados nas anquinhas, o que também era muito estranho). Então começámos a usar os braços dobrados, com as mãos sempre altas. Dava um porte feminino, altivo ao mesmo tempo divertido e gingão. Era adequado para a Concepcion e assim ficou." (Ana Sofia Vintena, entrevista em anexo)

Partindo do figurino foi-nos possível contribuir para uma dramaturgia coletiva em volta da personagem da Concepcion, os próprios obstáculos permitiram-nos criar uma Concepcion que adoptasse um comportamento promíscuo mas que, ao mesmo tempo mantivesse a etiqueta e a boa postura, no fundo, explorando os limites desta personagem.

No que diz respeito à relação figurino/voz, o elemento mais constrangedor foi, como era esperado, o corpete. É essencial encontrar um equilíbrio para que, este não seja apertado ao ponto de não permitir alargar a caixa torácica. Contudo, o treino da respiração com o corpete é essencial para alcançar esse equilíbrio que se revela uma mais valia por obrigar a uma postura erecta e dar ao cantor a percepção dos movimentos que fazem na respiração, enquanto cantam.

Mas, para além do corpete, as anquinhas que marcam a silhueta desta época, foram outro dos grandes desafios. Mariana sentiu que foi mais difícil adaptar-se às anquinhas:

"A minha maior dificuldade foi, talvez, adaptar-me às anquinhas. O facto de termos um figurino tão grandioso fez com que os nossos gestos tivessem de ser maiores, mais enfáticos, para que tivessem uma leitura. A percepção do corpo é diferente e é preciso estarmos conscientes na imagem que passa." (Mariana Picado, entrevista em anexo)

É esta percepção de um corpo vestido com vestuário diferente dos nossos dias que pretendíamos trabalhar neste laboratório. O figurino de época permite ao intérprete ganhar uma outra consciência, obrigando-o a adaptar os movimentos e a gestualidade que impulsionam a criação de um outro imaginário.

Ao longo das sessões fomos retirando diferentes conclusões e depois foi possível observar uma evolução no desempenho das cantoras. Para além das notas pessoais retiradas ao longo do processo, foi feita uma entrevista individual a cada uma das cantoras que nos permitiu estabelecer os resultados deste laboratório e o proveito do mesmo.

3. CENAS PARA VESTIR

Faire un costume, c'est donner forme à l'intangible.

Geneviève Sevin-Doering

3.1. **L'HEURE ESPAGNOLE, MAURICE RAVEL**

L'heure Espagnole foi a primeira comédia musical de Maurice Ravel, concluída em 1911, sendo apresentada pela primeira vez na Opéra-Comique de Paris, nesse mesmo ano. O libreto desta ópera em um ato foi adaptado a partir de uma peça com o mesmo nome, assinada por Franc-Nohain. Ravel poucas alterações fez no texto original, tendo sido seduzido pela discordância entre um estilo de diálogo do quotidiano e um lirismo intencionalmente "absurdo". O libreto está repleto de frases de duplo sentido, de aceção maliciosa, renunciando ao tema do amor no seu verdadeiro sentido, a ação dos amantes serve de pretexto para dar lugar ao desejo e a uma libertinagem descarada.

Ravel manifestou a vontade de renovar a tradição da ópera bufa, numa carta aberta publicada no *Figaro*:

"Qu'ai-je voulu faire en écrivant l'Heure espagnole? Quelque chose de plutôt ambitieux: redonner vie à l'opéra bouffe italien – mais dans son principe seulement."
(Ravel cit. por Kardos-Morin, 1965, p.18)

Este empreendimento está implícito na escolha das vozes para este elenco. Também o facto de a ação se circunscrever a uma situação divertida e indecorosa, de personagens estereotipadas — uma mulher infiel, um marido ridículo, dois amantes e um muleteiro serviçal —, que se aproximam da *commedia dell'arte*, aliados à ausência de um coro e do estilo *parlando*, remetem-nos para as origens da ópera bufa. O humor musical desta obra deixou os críticos da época perplexos, pois esperavam um lirismo alegre e o entusiasmo vesano da ópera bufa do século XVIII.

Segundo o libreto a ação desta obra tem lugar em Toledo do século XVIII, e conta-nos as façanhas de Concepcion, mulher do relojoeiro Torquemada, cuja ausência regular às quintas-feiras, para acertar os relógios municipais, lhe possibilita as liberdades necessárias para se encontrar com dois amantes. Contudo, neste dia em particular, os seus planos são gorados pela chegada de Ramiro, um muleteiro que pretende mandar reparar um relógio de família. Enquanto o marido sai, Concepcion concebe um plano para ocupar este inesperado intruso, pedindo-lhe para mudar para o seu quarto um relógio de pêndulo. Enquanto isso, surge em cena Gonzalve, o amante pelo qual

Concepcion esperava ardentemente mas, este perde-se em efusões líricas, desesperando Concepcion que esperava mais contacto físico. Quando Ramiro retorna esta diz ter-se enganado no relógio que preferia ver no seu quarto, esconde o poeta no segundo relógio, esperando desta forma levar o seu amante para o quarto. À medida que a comédia se desenvolve, os dois relógios são carregados para cima e para baixo, juntando-se entretanto o segundo amante, o banqueiro Don Iñigo Gomez, que aborrece igualmente Concepcion com desdenháveis declarações de amor. Enquanto Ramiro desce com o segundo relógio, a frustração de Concepcion atinge o seu clímax e o seu sangue espanhol ferve perante a inutilidade dos dois amantes. Quando Ramiro regressa mais uma vez com o relógio que contém Don Iñigo, Concepcion admira a força e o vigor dos seus músculos, estabelecendo-se um clima de sedução e este é convidado a voltar ao seu quarto mas, desta vez, sem relógios. Os dois habitantes dos relógios não dão conta da presença um do outro e, quando Torquemada regressa, aproveita os seus supostos interesses nos relógios, para lhes impingir a venda dos mesmos. Ramiro e Concepcion descem do quarto e Don Iñigo é libertado do relógio, onde havia ficado preso. De forma jocosa, num resplandecente quinteto, todos apontam o dedo às discutíveis morais desta história.

A concretização deste projeto surgiu com a oportunidade de integrar a produção de uma ópera, no âmbito do curso de Pós-Graduação em Ópera e Estudos Músico-Teatrais da ESMAE. A encenação esteve a cargo de António Durães e a estreia foi marcada para o dia 28 de Março no THSC, ficando agendada a reposição do espetáculo para 4 e 5 de Junho no Porto e dia 21 de Junho na Casa das Artes em Famalicão.

3.2.1. Dados do projeto e do processo

A Hora Espanhola é uma obra que abriu portas para trabalhar diferentes épocas em simultâneo, partindo da premissa que a proliferação de diferentes épocas no figurino é, por si só, um cunho de contemporaneidade. A pesquisa desenvolvida para este projeto focou-se na silhueta do século XVIII e no traje da primeira década do século XX, a par de elementos relativos aos nossos dias. Sempre com a intenção de comunicar com o espectador através de um diálogo que se centra na libertinagem, no erotismo e no sexo, revisitando um tema que se repete, aproximando-o do imaginário do espectador. Estes foram os pressupostos que foram apresentados ao encenador numa primeira conversa. Concedendo alguma liberdade criativa, o encenador aceitou esta linha de pensamento, pedindo que numa segunda fase lhe fossem expostas ideias mais concretas, sustentadas por uma pesquisa de imagens.

A partir desta conversa iniciou-se o processo criativo do projeto, paralelamente à preparação do laboratório *Corpos Vestidos de História*. Segundo Willet (1992, p. 71), o centro de atração erótica mudou no século XVIII pois, se no período anterior se centrava nos seios completamente expostos, ou muito perto de o serem, a partir de 1710, quando as anquinhas ficam em voga, o interesse passa a centrar-se na pernas. Ao contrário do que vemos em imagens estáticas de museus, as anquinhas tinham uma função mais dinâmica, não temos consciência se estas, com o movimento, seriam mais estimulantes, permitindo revelar o contorno da perna através do saio. Estabeleceu-se assim a ideia de que o interesse masculino e, conseqüentemente, a moda feminina, oscilou entre estas duas regiões corporais. Factos como este, marcaram profundamente a concepção dos figurinos para este projeto. Pretendeu-se desta forma, trabalhar uma silhueta e, ao mesmo tempo, permitir que o figurino desse aso à imaginação erótica com alguma reminiscência da época.

Posteriormente a pesquisa centrou-se no traje masculino do século XVIII e, uma vez que a obra foi composta e apresentada na primeira década do século XX, a pertinência de uma pesquisa que compreendesse este período foi igualmente fundamental.

Terminada esta fase de pesquisa, foi feita uma seleção de trabalhos de outros artistas cujo propósito de reinventar o traje, pareceu relevante para este projeto. Também a moda e as suas tendências recorrem a referências de época,

nomeadamente ao rococó, e o olhar contemporâneo dos designers e criadores decide, perante a possibilidade de expor o corpo nos editoriais das revistas, o grau de sensualidade e de teatralidade que interpela o leitor/espectador dos nossos dias.



Figura 19 – *Lady Grey*, Jacob K., Fotografia de Tim Walker, *Vogue Italia*, Março de 2010.



Figura 20 – *The Bay Holiday Windows*, Nikki Nye e Amy Flurry, 2009.

Pelo uso de materiais que nos afastam do realismo, recorreu-se à obra da coletiva de artistas Nikki Nye e Amy Flurry que desenvolveram esculturas de papel inspiradas em cabeleiras femininas do século XVIII.

Destacou-se ainda, a figurinista Marielena Roqué, pela abordagem desconstrutiva que faz ao traje, distorcendo volumes e simplificando peças (figura 21), num figurino criado para o espetáculo *La Pantera Imperial*, onde o traje do século XVIII é recriado segundo a visão plástica da artista.



Figura 11 - *La Pantera Imperial*, ópera encenada por Carles Santos. Fotografia de Josep Aznar, 1997.

Estabelecida uma ideia de traje reinventado, associado ao erotismo, foram esboçados alguns esboços que apresentavam silhuetas das duas épocas em questão; onde habitava o exagero de algumas proporções e a repetição de elementos que perpetuavam um sentido de época. Existia ainda a necessidade de aproximação do figurino de época para uma concepção mais atual, a plasticidade dos materiais foi a resposta a esta apreensão. Após alguma pesquisa de texturas e recolha de materiais, decidiu-se que diferentes texturas misturadas com diferentes técnicas de manipulação de tecidos seriam o suficiente para distorcer a imagem criada e aproximá-la de uma concepção mais contemporânea que serviria este espetáculo.

A pesquisa foi apresentada numa segunda conversa com o encenador, os conceitos que se pretendiam trabalhar foram discutidos e aprovados, assegurando que os esboços feitos até à data pretendiam afastar-se do “delírio histórico” e que, as cabeleiras pretendiam ser uma continuação do figurino com uma linguagem muito plástica, que se afastaria do realismo, através de materiais como o tule, o *neopren* ou outros tecidos.

Por altura deste segundo encontro, a proposta de cenografia já havia sido exposta e decidida. Para o cenário, foi desenhada uma estrutura circular em alumínio, habitáculo da relojoaria e da casa. No chão seriam projetados os ponteiros de um relógio, de forma a reforçar a ideia da passagem do tempo. Para além da estrutura, cortinas brancas serviriam para marcar as entradas e saídas dos cantores e, ao mesmo tempo de telas de projeção de vídeo reproduzindo imagens das cenas em tempo real. Esta cenografia em nada restringiu a paleta de cores e formas pensadas para os figurinos e, como resultado deste encontro, iniciou-se a concretização das ilustrações finais para os cinco personagens que compõem o elenco desta obra.

3.2.2. Design de Figurinos

A proposta final teve em conta as linhas de pensamento já enunciadas, apresentando um grupo de cinco figurinos que estabelecem uma ponte entre o traje de época e a atualidade. A escolha dos materiais pretendeu dar um aspeto artificial ao figurino, um lado quase caricatural do traje de duas épocas distintas, reforçando o aspeto cómico que se pretendia para este espetáculo.



Figura 22 – Concepcion, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014.

Para o figurino da Concepcion pretendeu-se jogar com a dualidade do comportamento desta mulher. Na primeira cena, em que esta surge perante o marido, optou-se por um figurino branco, para destacar um falso carácter cândido que se perde por completo quando esta cede aos seus impulsos e espera os seus amantes. Para realizar este intento, a saia exterior abre-se, em cena, e surge um padrão interior de várias tonalidades de cor vermelha, expondo as anquinhas e as meias de liga. Complementando este aspeto provocador e ousado, o corpete estava

equipado com leds que permitiam iluminar com luz vermelha toda a frente do corpete, em determinados momentos, controlados pela cantora, consoante a pulsões sexuais da sua personagem. A cabeleira completa esta silhueta transformada, perpetuando um aspeto artificial. O tule usado na sua construção estabelece uma ligação entre este figurino e os restantes, pelas texturas trabalhadas em diferentes elementos dos restantes figurinos, assumindo-se a cabeleira enquanto extensão do próprio figurino em todos os personagens. O corpo exposto, as meias de liga e os sapatos de cunha aproximam-nos de um imaginário erótico dos nossos dias, em contraste com uma silhueta de época que é traduzida em materiais esponjosos e com diferentes texturas.

O figurino de Torquemada foi pensado para dar ênfase ao seu carácter fastidioso. Tendo como base uma casaca do século XVIII, foram trabalhados

diferentes pormenores: as palas dos bolsos, os punhos e machos, que foram exagerados e multiplicados, explorando a ideia de repetição cíclica do tempo. Pretendeu-se enclausurar esta personagem no passado, para justificar o desprezo e o aborrecimento que ela incute na esposa. A opção do negro para o seu figurino pretendeu criar um vivo contraste entre uma personagem obtusa e a vivacidade de todas as outras.

Outros elementos históricos foram ainda distorcidos, como o *jabot* e a cabeleira, com dimensões absurdas como forma de ridicularizar a sua condição de marido cornudo.



Figura 23 – Torquemada, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014.



Figura 24 – Gonzalve, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014.

A concepção dos figurinos para os amantes pretendeu dar maior atenção aos pormenores do traje da primeira década do século XX, como se estes sofressem uma atualização em relação ao marido, que justificaria uma parte do interesse de Concepcion. Nesse sentido, selecionámos calças, camisas, coletes e sapatos com polainas que se fundiram com elementos do século XVIII, mais uma vez, o *jabot* e as cabeleiras com proporções desmesuradas.

Mas, sendo as condições económicas destes personagens completamente distintas, apesar das silhuetas semelhantes, os materiais pretenderam afastá-los e distinguir-lhes o estatuto social. Para o poeta criou-se uma casaca de fazenda xadrez, com cotoveleiras. As lapelas e a gola foram transformadas para terem uma forma arredondada, em consonância com o recorte em forma de coração do corpete da Concepcion. Pretendeu-se ostentar desta forma o lirismo apaixonado de Gonzalve. As lapelas e gola foram ainda confeccionadas com tecido trabalhado previamente em favos, conferindo-lhe mais textura.



Figura 25 – Don Iñigo Gomez, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014.

Já a casaca de Don Iñigo, pretende traduzir todo o fausto que um banqueiro pode comprar. Sendo mais comprida, com um tecido acetinado e um forro de padrões contrastantes. As golas e lapelas que na época poderiam ser de pêlo, foram reinterpretadas com um tufo executado em tule. O resultado foi de uma silhueta exuberante que justifica a própria atitude pretensiosa do personagem.

O figurino de Ramiro afasta-se das reminiscências de época, dos outros figurinos. Sendo um personagem despretensioso, com traços de ingenuidade, o seu figurino constrói o porte musculado que em última instância acaba por seduzir

Concepcion. Inspirado nos *strongman*, que atuavam em circos, nos finais do século XIX e início do século XX, foi esboçado inicialmente um fato de malha às riscas, decotado de forma a mostrar os peitorais. Posteriormente de forma a exagerar proporções e gerar a aspeto caricatural a rimar com o resto do grupo, modelou-se o fato de músculos como que em *trompe l'oeil*.



Figura 26 – Ramiro, *A Hora Espanhola*, encenação António Durães, Fotografia de Rafael Farias, 2014.

A caracterização facial dos personagens/cantores foi muito exagerada e colorida, pretendendo um carácter cómico e acentuando a expressividade dos personagens.

3.2.3. Notas do processo

LISTA DE FIGURINOS	
PERSONAGEM: Concepcion	CANTOR (ES): Ana Sofia Vintena/ Mariana Picado

PEÇAS:	SERVIÇO:	LOCAL / RESPONSÁVEL:
1x CORPETE	CONFECÇÃO	MANUELA LOPES
1x SAIA REVERSÍVEL	CONFECÇÃO	MANUELA LOPES
1x ANQUINHAS	CONFECÇÃO	MARIA GONZAGA
2x MEIAS COM LIGAS	COMPRA	CASA DE EROS
2x PARES SAPATOS PLATAFORMA VERMELHO	COMPRA	SEASIDE
1x CABELEIRA	EXECUÇÃO	HUGO BONJOUR/LETÍCIA SANTOS
ORÇAMENTO:		250€

PERSONAGEM: Torquemada	CANTOR (ES): Almeno Gonçalves/Tiago Costa
------------------------	---

PEÇAS:	SERVIÇO:	LOCAL / RESPONSÁVEL:
1x CASACA	CONFECÇÃO	OLGA SHMUSKA
2x CALÇAS A AFUNILAR	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x VESTE	EMPRÉSTIMO	GUARDA-ROUPA ESMAE
2x CAMISA	EMPRÉSTIMO	GUARDA-ROUPA ESMAE
2x SAPATOS	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x JABOT	EXECUÇÃO	FILIPA CAROLINA
2x MEIAS	COMPRA	CALZEDONIA
1x CABELEIRA	EXECUÇÃO	HUGO BONJOUR/LETÍCIA SANTOS
ORÇAMENTO:		100€

PERSONAGEM: Gonzalve	CANTOR (ES): Almeno Gonçalves/Tiago Costa
----------------------	---

PEÇAS:	SERVIÇO:	LOCAL / RESPONSÁVEL:
1x CASACO	CONFECÇÃO	OLGA SHMUSKA
2x CALÇAS COM PINÇAS E CORTE A ESTREITAR	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
2x COLETE	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
2x CAMISA COM COLARINHO LEVANTADO RECTO	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
2x SAPATOS PRETOS	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
2x POLAINAS	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
2x SUSPENSÓRIOS DE BOTÃO	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x JABOT	EXECUÇÃO	FILIPA CAROLINA
2x MEIAS	COMPRA	GUARDA-ROUPA ESMAE
1x CABELEIRA	EXECUÇÃO	HUGO BONJOUR/LETÍCIA SANTOS
ORÇAMENTO:		150€

PERSONAGEM: Don Iñigo Gomez	CANTOR (ES): Sérgio Ramos
-----------------------------	---------------------------

PEÇAS:	SERVIÇO:	LOCAL / RESPONSÁVEL:
1x CASACO	CONFECÇÃO	OLGA SHMUSKA
1x CALÇAS COM PINÇAS E CORTE A	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA

ESTREITAR		
1x COLETE CINZA	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x CAMISA COM COLARINHO LEVANTADO RECTO	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x SAPATOS PRETOS	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x POLAINAS	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x BENGALA	EMPRÉSTIMO	ESMAE
1x JABOT	EXECUÇÃO	FILIPA CAROLINA
1x MEIAS	COMPRA	GUARDA-ROUPA ESMAE
1x CABELEIRA	EXECUÇÃO	HUGO BONJOUR/LETÍCIA SANTOS
ORÇAMENTO:		150€

PERSONAGEM: Ramiro	CANTOR (ES): Carlos Meireles
---------------------------	-------------------------------------

PEÇAS:	SERVIÇO:	LOCAL / RESPONSÁVEL:
1x FATO DE MÚSCULOS	CONFECÇÃO	HUGO/LETÍCIA
1x CALÇAS COM “SOUS-PIED”	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x BOTINS PRETOS	EMPRÉSTIMO	GUARDA-ROUPA ESMAE
1x CABELEIRA	EXECUÇÃO	HUGO BONJOUR/LETÍCIA SANTOS
1x MEIAS	EMPRÉSTIMO	GUARDA-ROUPA ESMAE
ORÇAMENTO:		100€

PERSONAGEM: Ramiro	CANTOR (ES): Ricardo Rebelo
---------------------------	------------------------------------

PEÇAS:	SERVIÇO:	LOCAL / RESPONSÁVEL:
1x FATO DE MÚSCULOS	CONFECÇÃO	HUGO/LETÍCIA
2x CALÇAS COM “SOUS-PIED”	EMPRÉSTIMO	MARIA GONZAGA
1x BOTINS PRETOS	EMPRÉSTIMO	GUARDA-ROUPA ESMAE
1x CABELEIRA	EXECUÇÃO	HUGO BONJOUR/LETÍCIA SANTOS
1x MEIAS	EMPRÉSTIMO	GUARDA-ROUPA ESMAE
ORÇAMENTO:		100€

A concretização deste projeto foi muito estimulante, desde a escolha dos materiais, a modelação, passando pela execução, até aos primeiros ensaios, o processo foi deveras motivador. As provas finais dos figurinos, feitas a dez dias da estreia foram um momento de concretização pessoal. A reação de todos os cantores foi entusiástica, encontrando ligações dramáticas entre o figurino e a personagem que estavam a construir, imediatamente adaptaram a sua postura aos mesmos, explorando e fazendo uso dos diferentes elementos que o compunham. Poucas alterações foram necessárias e a cinco dias da estreia o guarda-roupa completo foi entregue.

O encenador decidiu que todos os ensaios a partir desse momento teriam de ser com figurinos, para que os cantores se habituassem a esta segunda pele, não só pelo volume que comportavam, mas também como forma

de explorar os seus potenciais. Para as cantoras foi fundamental para explorarem a sensualidade que o figurino proporcionava, assim como para ajustar os tempos necessários para o seu manuseamento. Aconteceram ensaios em que o figurino ajudou os cantores a elucidar comportamentos dos personagens, um exemplo concreto, foi o efeito que o forro da casaca de Don Iñigo provocou, transformando toda a sua gestualidade quando este se sentava e abria o casaco, como forma de se pavonear.

Em termos de alterações de última hora, apenas o figurino do Ramiro precisou de ser retocado. Faltava-lhe volumetria e definição no fato de músculos e, com a ajuda da orientadora Manuela Bronze, foi feita uma pintura que resultou no efeito visual pretendido. Também as cabeleiras causaram alguns percalços, devido ao seu volume acabavam por cair em cena, foi necessário comprar uma cola adesiva para contornar esta situação.

Os figurinos que subiram ao palco, sendo funcionais, obedeceram aos conceitos que nos propusemos trabalhar e, principalmente, serviram a cena delineada pelo encenador.

3.3. O AUTO DA ÍNDIA, GIL VICENTE

A proposta de Trabalho Final contemplava apenas *A Hora Espanhola*, mas a meio do processo surgiu o convite para realizar os figurinos para o *Auto da Índia*. Desenhar figurinos é, afinal de contas, o que nos move enquanto criadores e como tal decidimos abraçar este novo desafio, independentemente dos resultados poderem ser inseridos ou não no contexto deste trabalho.

Numa fase inicial delineamos um plano que seguia os mesmos conceitos definidos para *A Hora Espanhola* mas baseando-nos no traje da época de Gil Vicente. Principiamos uma pesquisa histórica, tendo como base o trabalho da autoria de Maria José Palla, *Do essencial e do supérfluo: estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, chegando mesmo a pesquisar novas formas de tratar o traje renascentista, através de uma perspetiva contemporânea. Discutimos com o encenador esta pesquisa e os trabalhos de outros artistas, como o figurinista Gwen van den Eijnde, cujo interesse pelo traje masculino renascentista se reflete recorrentemente nos seus trabalhos. Contudo, o encenador não se mostrou interessado em seguir esta proposta, uma vez que o elenco e o cenário desta ópera seriam os mesmos. A. Durães pretendia que os figurinos se distanciassem por completo da *Hora Espanhola*, numa visão muito mais contemporânea e “crua” do *Auto da Índia*. Assim, sugeriu que se trabalhasse o universo *punk* como conceito. Após uma nova pesquisa, resolvemos descartar os elementos mais estereotipados da estética *punk*, tais como as tachas ou cristas, para nos concentrarmos em conceitos de decadência e desconstrução. Os figurinos, numa paleta de cores negra e sombria, tentaram refletir a decadência moral e económica dos personagens, através de rasgões e sobreposição de tecidos que lhes deu um expressão de ruína. Para os personagens de zombies, (inexistentes no texto e criados pelo encenador) aspirou-se a um contexto mais fetichista e erótico. Neste espetáculo, o encenador encontrou ideias muito mais concretas e elementos que seriam imprescindíveis para os figurinos, personagens como o Castelhana ou o Lemos foram sendo alterados à medida que os ensaios iam decorrendo.

As decisões tomadas para este segundo projeto pretenderam dar resposta a um imaginário criado pelo encenador. Apesar de não se enquadrar enquanto objeto de estudo, o *Auto da Índia* serviu para reforçar a ideia de que as

premissas não são estanques e devem servir um conceito de encenação. No fim de contas, todos sabemos que fazer teatro é sempre um ato de criação coletiva.

CONCLUSÃO

O desejo de criar figurinos foi, em primeira instância, o ponto de partida para este trabalho final de mestrado. O figurinista concebe um guarda-roupa para dar resposta a uma determinada encenação, assim cumprindo uma função teatral. Mas existe sempre uma linha de pensamento no figurinista que poderá ou não encontrar ressonância no ponto de vista do encenador. Neste trabalho a nossa linha de pensamento partiu da relação que se estabelece entre o traje e o figurino.

Para investigar esta relação analisámos alguns exemplos de figurinos realistas, enquanto réplicas de traje, em contraste com exemplos de figurinos que reinventam a História, desconstruindo o traje em prol de uma visão que nos é mais próxima. Pretendeu-se assim provar que o figurino dito histórico, não sendo realista, pode ter diversas abordagens e visões, em proveito de figurinos ricos em interpretações e olhares distintos e, por isso, férteis em diferentes perspetivas.

A História foi vista, neste estudo, como ponto de partida para novas configurações que a afastam do verismo, para dar lugar a novas formas de experimentação. A estrutura dessa experiência materializou-se, num primeiro momento, com o desenvolvimento de um laboratório, que pretendeu explorar as interações entre o vestuário feminino do século XVIII e o corpo na criação de uma personagem. Um dos objetivos propostos por este laboratório foi perceber os benefícios e desvantagens de colocar o traje no centro da criação da personagem.

Duas conclusões fundamentais foram retiradas desta experiência: Para o figurinista o contacto direto com o corpo do intérprete pode ser, por si só, uma ferramenta criativa, na medida em que analisando o potencial que o figurino tem no corpo do ator, surgem novos elementos e ideias, que não estavam contemplados no nosso conceito inicial; para o intérprete, uma silhueta que o restringe e, que inicialmente parece uma desvantagem, desencadeia novas formas de encarar uma personagem. Neste sentido, o laboratório serviu, acima de tudo, para nos mostrar como também o corpo do intérprete adquire uma espécie de consciência de época, que se revela fundamental na construção de personagens que habitem uma cena, em que se pretendam explorar dramaturgicamente estas questões.

Este processo de pesquisa concretizou-se com os figurinos desenhados para *A Hora Espanhola*. A visão crítica da História, ponto de partida do figurinista, permitiu extravasar as fronteiras do realismo, reinterpretando e aproximando diferentes épocas, que levam o espectador a apreender os diversos tempos e espaços que a narrativa dramatúrgica nos propõe.

Os figurinos deste espetáculo foram pensados para vestirem os corpos com vários sentidos de História, compondo personagens que habitam uma época transposta para os nossos dias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2009). **O que é o contemporâneo? E outros ensaios** – Chapecó: Argos, 2009. ISBN: 978-85-7897-005-5.

ALMEIDA, Desirée Bastos de (2010). Cena para um figurino: no corpo, no palco, na galeria. **Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. N.º 21 (Dezembro 2010), p. 64 – 73.

ANDERSSON, Thérèse (2011). Costume cinema and materiality: telling the story of Marie Antoinette through dress. **Culture Unbound**. Vol. 3, p. 101-112.

BANU, Georges (1994) **Le costume de theatre dans la mise en scene**. Paris: Centre National de Documentacion Pedagogique. ISBN: 2-240-00352-9.

BARTHES, Roland (1977). **Ensaio Críticos**. Lisboa: Edições 70. ISBN: 9724402282.

BOUCHER, François (2009) - **Historia del traje en occidente**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL. ISBN: 978-84-252-2338-9.

BORDET, Pascale (2008). **La magie du costume**, Paris: Actes Sud. ISBN 978-2-7427-7714-3.

BROCKETT, Oscar G; BALL, Robert J. (2004) **The essential theatre**. 8.ª ed. Belmont: Thomson Learning. ISBN: 0-534-57785-7.

BRUNA, Denis (2013). **La mécanique des dessous: une histoire indiscrete de la silhouette**. 1.ª ed. Paris: Les Arts Décoratifs. ISBN: 978-2916914428.

CASTRO, Vera (2010). **O papel da segunda pele**. [S.l.] : Athena. ISBN: 978-989-31-0003-5.

CLARCK, Mark (2002) **Singing, acting and movement in opera: a guide to singer-getics**. [S. l.] : Indiana University Press. ISBN: 978-0253215321.

CORTINAS, Rosângela (2010). **Figurino: um objeto sensível na produção do personagem**. [S.l.] : Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Instituto de Artes. Tese de Mestrado.

COSTA, Francisco Araújo da (2002). O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do imaginário**. N.º8, p. 38-41.

CUNNINGHAM, Rebecca (2009). **The magic garment: principles of costume design**, Illinois: Waveland Press Inc. ISBN: 978-1577666134

DA SILVA, Amabilis de Jesus (2010) – **Figurino-penetrante: um estudo sobre a destabilização das hierarquias em cena**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Tese de doutoramento.

ECO, Umberto (1973). **O Signo**. 2.º ed. Lisboa: Presença.

ECO, Umberto (1989). **Psicologia do vestir**, Lisboa: Assírio e Alvim.

ESSLIN, Martin (1987) **The field of drama: how do signs of drama create meaning of stage and screen**. London: Methuen Drama. ISBN: 0-413-19260-1.

GASSET, José Ortega y (1965). **En torno a Galileo – Esquema de las crisis**. Madrid: Espasa-calpe.

GÓMEZ, Inmaculada-Irene Urrea (2006). **Mariaelena Roqué desvesteix Carles Santos**, Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària. ISBN: 84-7609-94-4.

GUINSBURG, Jacó; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (2003). **Semiologia do teatro**. 2.ª ed. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85-273-0678-6.

GUTMAN, Laura (2012). Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral. **Vasos comunicantes**. N.º 39, p. 179-193.

JONES, Robert Edmond (2004). **The dramatic imagination: reflections and speculations on the art of the theatre**, New York: Routledge. ISBN: 0-87830-184-4.

KARDOS-MORIN, Maria (1965). **“L’Heure Espagnole”: l’art distancié d’une brillante parodie** [Registo Sonoro]. Orchestre National de la R.T.F. Hamburgo. [Consult. 2014-02-21]. pp. 12 a 21.

KIERMANDER, Adrian (2008). **Ariane Mnouchkine and the théâtre du soleil**. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-07097-3.

PAVIS, Patrice (2005). **Dicionário de teatro**. 2.ª ed. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85 – 273 – 0205-5

MATHEOPOULOS, Helena (2011). **Fashion Designers at the opera**. [S. l.] : Thames & Hudson. ISBN: 978-0500515761.

MONKS, Dr. Aoife (2009). **The actor in costume**. [S. l.] : Palgrave Macmillan. ISBN: 978-0230217003.

MUNIZ, Rosane (2004). **Vestindo os nus: o figurino em cena**. 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio. ISBN: 8587864440.

RAVEL, Maurice (1965) **L'heure Espagnole** [Registo Sonoro]. Hamburgo: Polydor International. 1 disco (CD) (46 min. 04 seg.).

SALK, NIKKI. **Paper cut project** [Em linha]. [Consult. 21 Jan. 2014]. Disponível em: WWW: ULR - <http://www.paper-cut-project.com/nikki.html>

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter (2009). Figurino e moda: intersecções entre criação e comunicação. **X Congresso de ciências da comunicação na região sul – Blumenau** (Maio de 2009), p. 1-15.

ROCHA, Maria Manuela Bronze da (2010). **Representações da memória no vestuário: metáforas pós-modernas nas artes plásticas e cénicas**. Pontevedra: Universidade de Vigo/Faculdade de Belas-Artes de Pontevedra. Tese de doutoramento.

Reflecting historical periods in stage costume [Em linha]. London: Victoria and Albert Museum. [Consult. 24 Nov. 2013]. Disponível em: WWW: ULR – <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/reflecting-historical-periods-in-stage-costume/>

VIANA, Fausto (2010). **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. ISBN: 978-85-60166-28-2.

TAÏROV, Alexandre (1974). **Le theater libéré**, Lausanne: L'Age d'homme, 1974.

WILLET, C.; CUNNINGTON, Philis (1992). **The history of underclothes**. Nova York: Dover Publications. ISBN: 978-0-486-27124-8.

GLOSSÁRIO

ADEREÇO – Tudo quanto na cena não é cenário, figurinos ou mobiliário. São pois, objetos que o ator transporta consigo para compor a personagem e/ou usar no contexto da trama. Ex.: Relógio, caixa de rapé; lupa; máquina de escrever, etc.

ACESSÓRIO (guarda-roupa) – Objeto envergado pelo ator que completa o figurino. Ex.: Cabeleira; suspensórios; cinto; sapatos; etc.

ATOR – A pessoa que interpreta e representa uma ação dramática baseando-se em textos, estímulos visuais, sonoros e outros, previamente concebidos por um autor ou criados através de improvisações individuais ou colectivas; serve-se de recursos vocais, corporais e emocionais, apreendidos ou intuídos, com o objetivo de transmitir ao espectador o conjunto de ideias e ações dramáticas propostas.

CANTOR – Nome que se dá a todo o artista que toma parte na execução vocal de qualquer obra, ou trecho, seja no Teatro, seja em concerto.

CARACTERIZAÇÃO – Arte e técnica que, por meio de recursos materiais, confere ao ator características físicas que completam o personagem.

ESPECTADOR – Indivíduo que assiste a qualquer espetáculo.

FIGURINISTA – Profissional responsável pela criação de vestuário e acessórios seguindo o perfil dos personagens propostos pelo encenador/diretor em teatro, ópera, bailado, cinema e televisão.

FIGURINO – Conjunto de peças de vestuário e acessórios que vestem um personagem no teatro, ópera, bailado, cinema e televisão.

FIGURINO DE ÉPOCA – Conjuntos de peças de vestuário e acessórios que replicam o traje de um determinado período da História.

FIGURINO DE MODA – Estampa e vestuário que apresenta e se torna modelo da moda.

HISTÓRIA DO TRAJE – Estudo do vestuário, decorativo, moral ou simplesmente adotado como proteção do corpo. Traduz os usos e costumes dos incontáveis povos do planeta, mostrando as suas origens e relacionando-os aos inúmeros séculos vividos por homens e mulheres. A partir da revolução industrial até aos nossos dias entende-se este estudo como História da Moda.

MEMÓRIA – Capacidade que a pessoa tem de registar mentalmente experiências passadas. Está ligada às lembranças, vestígios.

MODA – Uso, hábito ou estilo corrente e geralmente passageiro, que regula a forma de comportamento e vestuário daqueles que a seguem. De um modo geral entende-se por História da Moda a sequência da evolução do vestuário a partir da revolução industrial até aos nossos dias.

PERSONAGEM – Do latim “persona”, alma – pessoa fictícia de uma obra literária ou teatral, representada pelo intérprete.

SIGNO - Algo que é usado, referido ou tomado no lugar de outra coisa.

TRAJE – Conjunto de peças de vestuário e acessórios de determinada época, região ou povo. Refere-se também à indumentária de determinadas situações sociais. De um modo geral entende-se por História do Traje a sequência da evolução do vestuário até à revolução industrial.

VESTUÁRIO – Conjunto de peças de roupa que se vestem.

ANEXOS

LABORATÓRIO CORPOS VESTIDOS DE HISTÓRIA

ENTREVISTA FINAL – ANA SOFIA VINTENA

1. Quando vos foi proposto participar nesta experiência, quais foram as vossas expectativas?

Sinceramente, não tinha grande ideia do que iríamos fazer mas achei desde logo que seria uma experiência enriquecedora, uma vez que nunca tinha contacto com o processo de construção de figurino. Por outro lado, fiquei entusiasmada por ter a oportunidade de experimentar figurinos de época. Não é frequente ter essa oportunidade.

2. Ao longo do vosso percurso artístico, alguma vez existiu esta preocupação com a História?

Do ponto de vista musical, existe sempre preocupação para que a nossa interpretação seja historicamente informada. Do ponto visto cénico e de construção de personagem, talvez não tenha experienciado tanto esse trabalho (mas a minha experiência em ópera não é assim tão alargada que me permita afirmar se realmente que não se faz este tipo de trabalho).

3. Antes destas sessões em que exploramos o traje feminino do século XVIII, tinham algum conhecimento pré-existente sobre o traje deste período?

Sabia do uso de corpetes e de saias compridas.

4. Qual foi a primeira sensação que experimentaram ao vestir as peças que selecionei para este laboratório?

Algum estranhamento, devido a serem peças tão diferentes das que usamos no nosso dia a dia, e desconforto, sentia-me presa no corpete, com impressão que não podia respirar livremente.

5. Dentro do vestuário apresentado, qual foi a peça que representou para vocês o maior desafio?

O corpete.

6. Em relação ao corpete, ficaram-me gravadas algumas impressões manifestadas, que gostaria que as comentassem. A Mariana disse sentir que estava num corpo que não lhe pertencia. Já a Sofia, referiu o quão estranho lhe era o facto de sentir todos os seus músculos.

Sim, como tinha as zonas abdominal e intercostal apertadas no corpete, sentia os músculos mais pressionados. Parecia que tinham de exercer mais força, ou então dava essa impressão por sentir bem a sua atividade contra o corpete. Depois de algum tempo a usar o corpete, acho que me ia habituando a essa sensação e deixava de ter importância, mas no início era estranho.

7. Consideram que o corpete foi uma grande restrição?

Não, foi só o tempo de nos habituarmos ao seu uso. Para a questão do conforto, também entra o facto de como é apertado. Depois de chegarmos a um consenso (não se apertar ao extremo, soltar um bocadinho), não causa problemas.

8. Que benefícios conseguiram retirar dessa relação quase de obstrução no vosso corpo?

A cantar, foi interessante sentir a atividade dos músculos abdominais e intercostais, isto é, a ampliação da caixa torácica e consequente maior pressão dentro do corpete. O apoio usado no canto era assim facilmente observado.

9. Encontraram algum obstáculo que sentiram ser impossível de ultrapassar?

Não. Ou melhor, só quando era apertado ao extremo, causava dificuldade em respirar, em alargar a caixa torácica (atividade necessária ao cantor lírico).

10. Falem-me um pouco das restrições vocais, eu notei que vocês tinham um grande receio de cantar nas primeiras sessões. Porquê?

Ainda nos estávamos a habituar as roupas, à respiração dentro de um corpete. Para além disso, não estávamos muito à vontade em ter de cantar sem acompanhamento, estando-nos a observar.

11. Essa barreira era apenas física ou psicológica?

Acho que não era propriamente física. Nada nos impedia de cantar. Estávamos inicialmente um bocado retraídas, talvez como quando se pede a um ator para improvisar, não sei. Acho que era mais pelo facto de termos de cantar assim fora de contexto, não tanto pelo constrangimento do figurino.

12. O corpete foi uma restrição em termos vocais, interferiu de alguma forma com a qualidade musical do vosso canto?

Penso que não. Aliás, acabamos por usar um corpete no espetáculo e não acho que tenha interferido (é certo que o corpete do espetáculo era um bocado mais solto do que os que experimentamos no laboratório).

13. Encontraram algum benefício, em termo técnicos, do uso do corpete enquanto cantavam?

Diretamente penso que não, mas acho que até poderia ser interessante experimentar num aluno de canto em fase inicial, para ver se o ajudava a tomar consciência da atividade dos seus músculos respiratórios.

14. E as anquinhas/bambolins, que relação estabeleceram com esta estrutura e o vosso próprio corpo?

A adaptação foi bastante mais fácil (e mais divertida). Foi engraçado experimentarmos várias formas de caminhar, de nos movimentarmos e ver a imagem que produzia.

15. O uso das mesmas foi um recurso criativo para a exploração de novos movimentos ou apenas uma restrição?

Na minha opinião, acho que foi um recurso.

16. Um corpo encarcerado, numa silhueta que vos é tão estranha, permitiu-vos dar um novo impulso na criação da personagem?

Sim, sem dúvida.

17. Conseguem citar alguma situação concreta em que sentiram que estavam a criar uma nova personagem, partindo do figurino?

Lembro-me que no início não sabíamos onde por as mãos nem os braços. Os braços não podiam estar esticados ao longo do corpo como hoje em dia os temos normalmente, porque as anquinhas o impediam (ou então ficavam pousados nas anquinhas o que também era muito estranho). Então começamos a usar os braços dobrados, com as mãos sempre altas. Dava um porte feminino, altivo ao mesmo tempo que divertido e gingão. Era adequado para a Conception e assim ficou.

18. Esperavam alguma ligação entre o figurino que vestiram no laboratório e a proposta de figurinos para *L'Heure Espagnole*?

Sim, estava à espera que se mantivesse o corpete e as anquinhas. Visto que são elementos característicos da época, fazia todo o sentido.

19. O que sentiram quando viram a proposta final do vosso figurino?

Achei o figurino maravilhoso. Senti que a imagem criada, correspondia perfeitamente a uma personagem com aquelas características, irreverente, coquette, sedutora. Sendo versátil, o figurino também acompanhava o desenrolar da história. Se é que posso falar por ela, a própria Conception não teria escolhido melhor indumentária.

20. Que benefícios conseguiram transpor para os ensaios cénicos com o encenador?

Para a construção da personagem, vários. Dava por mim a pensar “A Conception é segura dela própria. Realmente alguém que usa esta indumentária é alguém capaz de seduzir, de se sentir atraente”. Este tipo de deduções, a partir do figurino, ajudou-me a esconder os meus próprios complexos e sentir-me logo mais como a Conception.

21. Fizeram uso de exercícios realizados no laboratório, na construção da personagem de *Concepcion*, encenada pelo António Durães?

Dos exercícios que realizamos no laboratório, muitas coisas ficaram para a personagem, como por exemplo, a forma de andar, baloiçando as anquinhas, de um jeito gingão; o porte mais altivo, mais reto, imposto pelo uso do corpete; etc.

22. Que importância teve para vocês, enquanto intérpretes, este laboratório?

Foi muito importante para a construção da personagem e acho que se ficaria a ganhar se todas as produções contemplassem este trabalho prévio. Não só do ponto de vista histórico, ficamos a saber muito sobre a vida das mulheres da altura da personagem, como a interação com o figurino ajuda a desenvolver gestos, formas de estar que tornam a personagem mais delineada, mais sentida/compreendida pelo ator.

LABORATÓRIO CORPOS VESTIDOS DE HISTÓRIA

ENTREVISTA FINAL – MARIANA PICADO

23. Quando vos foi proposto participar nesta experiência, quais foram as vossas expectativas?

Quando me falaram do laboratório, fiquei muito entusiasmada com a experiência de poder usar roupas do século XVIII. Pensei logo no corpete e estava muita curiosa relativamente ao processo de adaptação da *roupa vs canto*. Tendo em conta que cantar é muito físico e com base em muitas sensações, tinha uma ideia de que não iria ser fácil, mas que, no final, até poderia dar resultados bastante positivos.

24. Ao longo do vosso percurso artístico, alguma vez existiu esta preocupação com a História?

Sim. Os cantores têm, para além da música, a palavra e é importante, no meu ponto de vista, saber em que circunstâncias determinada obra foi escrita e composta. Apesar do ano 2013/2014 ter sido o ano mais prático que tive e de termos obras inteiras para trabalhar, ao invés de árias soltas de uma obra, sempre quis ter o máximo de informações para poder contar a história e criar a personagem em causa.

25. Antes destas sessões em que exploramos o traje feminino do século XVIII, tinham algum conhecimento pré-existente sobre o traje deste período?

Bem, sabia que existiam os corpetes e uns vestidos muito glamorosos.

26. Qual foi a primeira sensação que experimentaram ao vestir as peças que seleccionei para este laboratório?

Quando experimentei o corpete, no segundo dia (sim, porque no primeiro o corpete era diferente e não era tão apertado), senti-me muito apertada, num molde. Quanto às anquinhas tive uma sensação estranha de não poder fazer os

movimentos que estava habituada a fazer, por exemplo: a sentar, a andar, a atravessar uma porta, de não saber como ter os braços ou o que fazer com eles.

27. Dentro do vestuário apresentado, qual foi a peça que representou para vocês o maior desafio?

Penso que o corpete foi mais difícil no início e as anquinhas foram difíceis a longo prazo.

28. Em relação ao corpete, ficaram-me gravadas algumas impressões manifestadas, que gostaria que as comentassem. A Mariana disse sentir que estava num corpo que não lhe pertencia. Já a Sofia, referiu o quão estranho lhe era o facto de sentir todos os seus músculos.

Pois, parecia que pertencia a um outro corpo porque no nosso dia-a-dia estou habituada a andar completamente à vontade. Temos a hipótese de poder escolher o que gostamos de vestir e gosto de me sentir confortável. Com o corpete o nosso corpo encontrou um molde e não podíamos fazer muitos dos movimentos que estamos habituados a fazer. Também pelo facto de ter sido feita uma ponte entre o laboratório e a personagem que estávamos a criar e sobre o seu estatuto social, acabámos por saber que as senhoras tinham gestos, movimentos próprios da sua condição. Claro que foi uma descoberta. Por outro lado, o facto de nos sentirmos mais apertadas fazia com que tivéssemos a perceção de todos os músculos, bem como da sua utilização quando cantávamos.

29. Consideram que o corpete foi uma grande restrição?

Não. Confesso que foi mais no segundo dia que fiquei assustada, porque o corpete era diferente, era mais estreito e sentia-me mais apertada (como já referi em cima). O facto de me sentir apertada, no início, preocupou-me, mas lembro-me que nas últimas récitas eu já dizia: "Podem apertar mais." Mas já não dava! Portanto, foi um choque, mas acabou por, de certa forma, dar um apoio maior, por sentir todas as partes do corpo.

30. Que benefícios conseguiram retirar dessa relação quase de obstrução no vosso corpo?

O facto de sentirmos mais a parte da caixa torácica e de sentirmos todos os nossos músculos, tendo a perceção física do que fazemos tecnicamente, da respiração e de tudo o que está envolvido na mesma, acabou por dar uma outra confiança e a ideia de que o figurino fazia parte da personagem e que podíamos tirar partido disso. “Só” tínhamos era de o sentir, para passar a mensagem.

31. Encontraram algum obstáculo que sentiram ser impossível de ultrapassar?

A minha maior dificuldade foi, talvez, adaptar-me às anquinhas. O facto de termos um figurino tão grandioso fez com que os nossos gestos tivessem de ser maiores, mais enfáticos, para que tivessem uma leitura. A perceção do corpo é diferente e é preciso estarmos conscientes e concentrados na imagem que passa.

32. Falem-me um pouco das restrições vocais, eu notei que vocês tinham um grande receio de cantar nas primeiras sessões. Porquê?

Quando cantámos pela primeira vez, eu estava com o corpete mais apertado. Isso perturbou-me um bocado, porque estava a tentar respirar normalmente, a tentar perceber que movimentos eu poderia fazer ou não; depois quando nos disseram para cantarmos alguma coisa, foi um choque. Por estar tão apertada, pensei que não iria ser fácil cantar com todo o corpo e fazer tudo o que era necessário. Mas sinto que ao longo das sessões foi-se tornando mais fácil e o corpo acabou por se adaptar, simplesmente, porque também não estava constantemente a pensar nesse aspeto, uma vez que tínhamos atividades e, por isso, tínhamos de estar focadas no que nos era pedido.

33. Essa barreira era apenas física ou psicológica?

Era uma barreira física e psicológica. O facto de termos uma situação nova, com a qual nunca nos deparamos, faz-nos sair da nossa zona de conforto e, de certa forma, acabamos por tirar conclusões precipitadas porque estamos demasiado focados na situação. Com os exercícios que nos foram pedidos, fomos capazes de nos libertar mais dessa ideia e tentar focar-nos naquilo que nos era pedido. Devido ao acompanhamento e às orientações da professora Cláudia

Marisa e da figurinista Filipa Carolina, sentimos um à vontade para explorar tudo com calma. Graças à forma como delinearam o laboratório, chegámos à conclusão que precisamos de tempo para encarar uma situação nova e de tempo para nos adaptarmos quer fisicamente, quer psicologicamente.

34. O corpete foi uma restrição em termos vocais, interferiu de alguma forma com a qualidade musical do vosso canto?

Eu penso que não. Por ter sido uma barreira física e psicológica, no início, tornou-se um desafio e aos poucos, apercebi-me que poderia ajudar e tirar partido das minhas dificuldades, aprendendo com elas, ao invés de me focar no problema.

35. Encontraram algum benefício, em termos técnicos, do uso do corpete enquanto cantavam?

Sim, de certa forma. O facto de sentir todos os músculos e ter percepção dos movimentos, que fazia na respiração, foi uma mais-valia.

36. E as anquinhas/bambolins, que relação estabeleceram com esta estrutura e o vosso próprio corpo?

As anquinhas tornaram-se um desafio muito interessante e a longo prazo uma vez que os nossos gestos tinham de ser maiores. O círculo imaginário, à nossa volta, era muito maior do que quando estamos sem elas. Para quem está habituado a ter movimentos mais fechados e não tem consciência disso e depois se depara com essa realidade, bem como com a necessidade de contrariar os hábitos para criar algo novo, é complicado.

37. O uso das mesmas foi um recurso criativo para a exploração de novos movimentos ou apenas uma restrição?

Foi um desafio mas foi mais um recurso criativo para a exploração de novos movimentos. Como já referi em cima, tentei tirar partido dessas minhas dificuldades e criar uma personagem diferente, fugindo um pouco à norma do comportamento da mulher que está num vestido "xpto", mas que, para além disso, tinha um fogo, um desejo de liberdade interior imenso, maior que a própria roupa.

38. Um corpo encarcerado, numa silhueta que vos é tão estranha, permitiu-vos dar um novo impulso na criação da personagem?

Sim, sem dúvida. Para além do laboratório, fiz alguma pesquisa, vi determinados filmes e tentei que a Conception tivesse os seus maneirismos, mas que, ao mesmo tempo, quando algo lhe fugia ao controlo surgisse algum gesto mesmo polido. Como a ópera retrata isso mesmo, de tudo lhe fugir ao controlo, tudo correr como ela menos espera, pensei que seria interessante usar os obstáculos que estava a sentir como sendo parte do todo, da personagem que estava a criar.

39. Conseguem citar alguma situação concreta em que sentiram que estavam a criar uma nova personagem, partindo do figurino?

Na ópera propriamente dita, penso que a situação mais concreta e a primeira que vem à mente é quando Conception ouve o Gonzalve e a saia abre. Pela primeira vez o público vê que Conception é uma mulher de impulsos, de desejos. A meu ver é uma personagem com uma personalidade forte, que manipula e seduz, mas ao mesmo tempo é humana, também se enerva, é ligeiramente desastrada, quer sentir a paixão, a liberdade, quer ser bem tratada. Claro que o facto de termos um figurino tão grandioso, um figurino que no fundo é 2 em 1, ajudou imenso na construção da personagem e de determinadas cenas, como por exemplo nesta situação, em específico. Os pormenores também ajudaram imenso, a peruca, a luz, as ligas, os saltos.

40. Esperavam alguma ligação entre o figurino que vestiram no laboratório e a proposta de figurinos para *L'Heure Espagnole*?

Sim. Sabíamos que havia uma ligação, a figurinista tinha-nos dito que alguns elementos do laboratório iriam ser usados no figurino da *L'Heure Espagnole* e pensei logo no corpete e que também seria provável termos anquinhas.

41. O que sentiram quando viram a proposta final do vosso figurino?

Sendo completamente sincera, adorei! Achei que estava ao encontro de tudo o que tínhamos falado sobre a ópera com o professor António Durães e com a professora Cláudia Marisa. Senti que iria ser uma mais-valia para nós, apesar dos desafios que o figurino propunha.

42. Que benefícios conseguiram transpor para os ensaios cénicos com o encenador?

Relativamente à personalidade da *Conception*, tornou-se mais simples termos um outro guia, para além da obra em si. Quando vimos o figurino fez-se um clique e parecia que estávamos a juntar peças de um puzzle: o vestido, inicialmente branco, muito cândido, muito puro, que quando abria, era ousado, era sexy, era “malandro”. Essa consciência ajudou-nos, de certa forma, a criar as diferentes situações ao longo da ópera e a definir, com mais clareza, qual a possível personalidade e quais os limites desta personagem.

43. Fizeram uso de exercícios realizados no laboratório, na construção da personagem de *Conception*, encenada pelo António Durães?

Sim, claro que sim. Esses exercícios ajudaram imenso a libertar-nos do pensamento e termos uma mente aberta para abraçar o novo desafio, que de certa forma era algo completamente diferente do que já tinha feito. Para além de que foram essenciais na reflexão, no diálogo e no delinear das ideias, das situações, para a construção da personagem.

44. Que importância teve para vocês, enquanto intérpretes, este laboratório?

Na minha opinião, penso que foi essencial ter uma abordagem inicial sobre a época, sobre os costumes, sobre os maneirismos, as roupas. Foi muito importante termos tido este acompanhamento, de termos lidado com as novas sensações de uma forma aberta, sem pressões. O facto de termos tido toda as informações, bem como dicas de livros, filmes, que nos poderiam ajudar, foi uma mais-valia. Espero que seja dado o devido valor a este laboratório e que, daqui para a frente, este seja um dos exemplos de outros que virão e que irão ajudar, também, na construção de outras personagens.















FOTOGRAFIAS DE CENA



FOTOGRAFIAS DE CENA



FOTOGRAFIAS DE CENA



PALETA DE MATERIAIS

ESPETÁCULO: L'Heure Espagnole

ENCENAÇÃO: António Durães

FIGURINISTA: Filipa Carolina

PERSONAGEM: Concepcion

DATA: Março 2014

LOCAL: THSC



PALETA DE MATERIAIS

ESPETÁCULO: L'Heure Espagnole

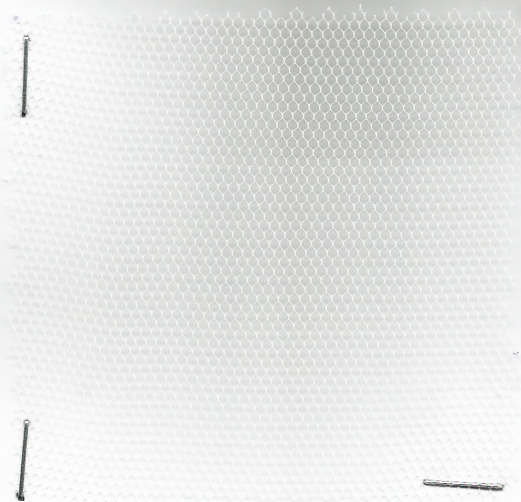
ENCENAÇÃO: António Durães

FIGURINISTA: Filipa Carolina

PERSONAGEM: Concepcion

DATA: Março 2014

LOCAL: THSC



PALETA DE MATERIAIS

ESPETÁCULO: L'Heure Espagnole

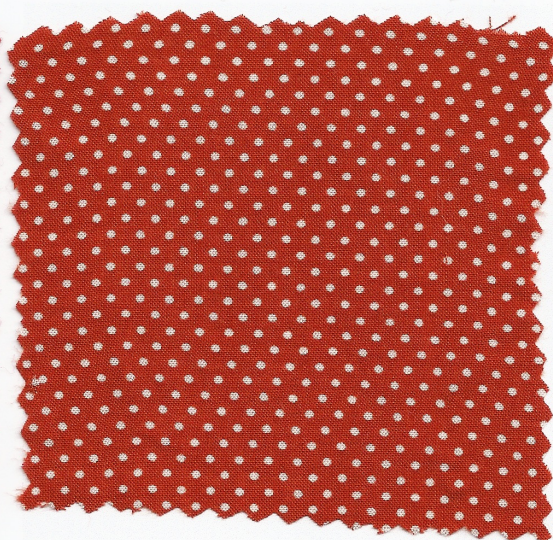
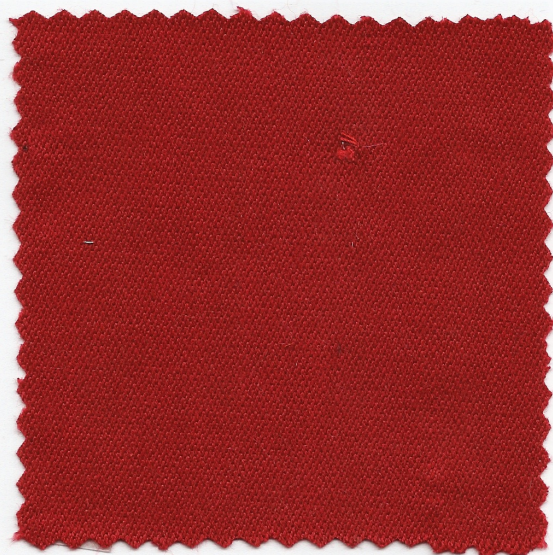
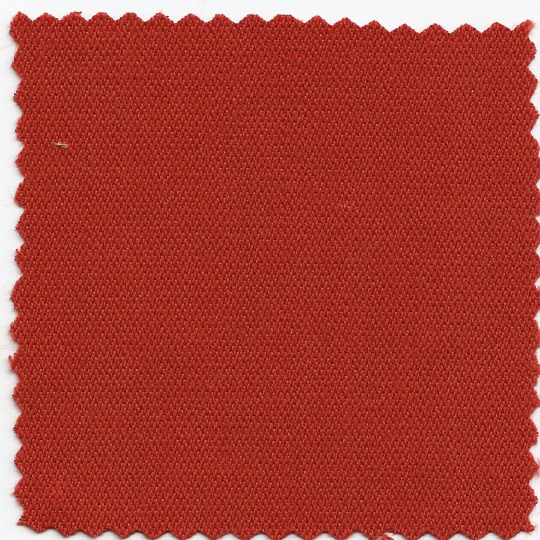
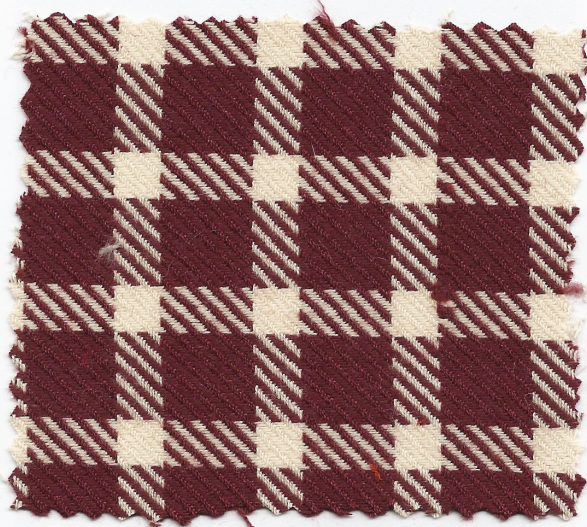
ENCENAÇÃO: António Durães

FIGURINISTA: Filipa Carolina

PERSONAGEM: Gonzalve

DATA: Março 2014

LOCAL: THSC



PALETA DE MATERIAIS

ESPETÁCULO: L'Heure Espagnole

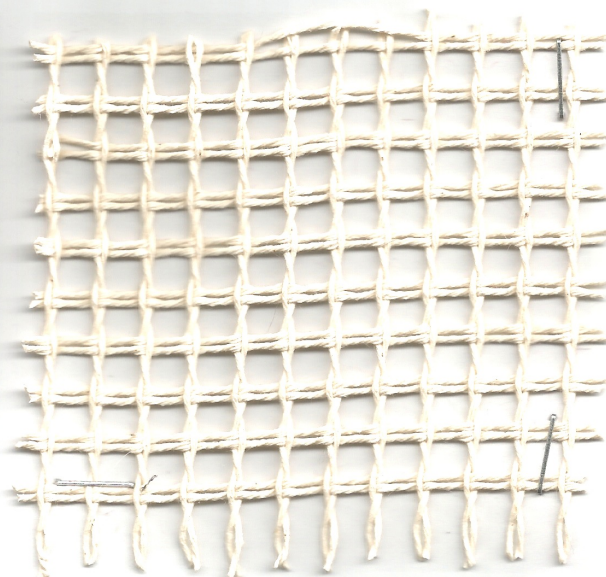
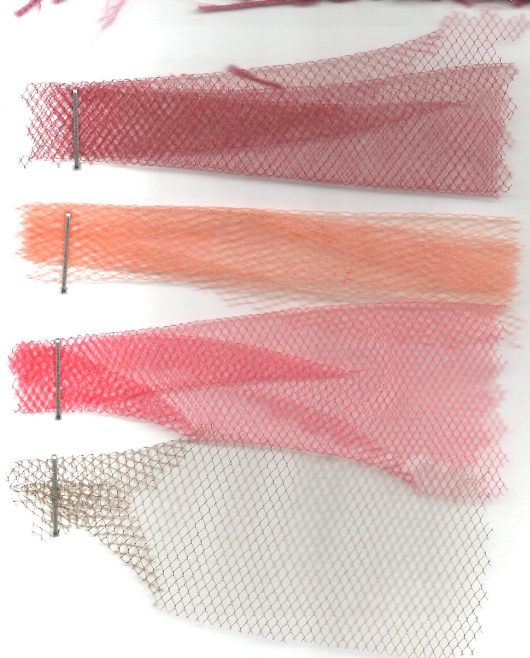
ENCENAÇÃO: António Durães

FIGURINISTA: Filipa Carolina

PERSONAGEM: Don Iñigo Gomez

DATA: Março 2014

LOCAL: THSC



PALETA DE MATERIAIS

ESPETÁCULO: L'Heure Espagnole

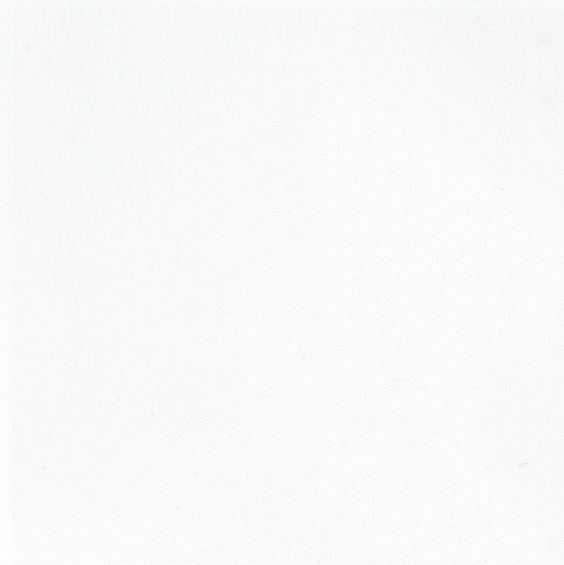
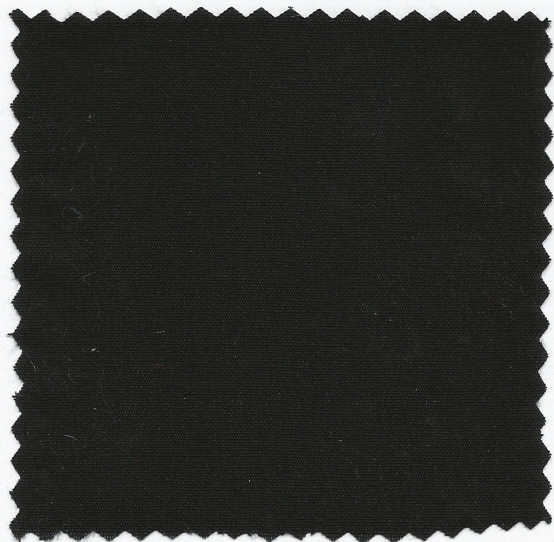
ENCENAÇÃO: António Durães

FIGURINISTA: Filipa Carolina

PERSONAGEM: Torquemada

DATA: Março 2014

LOCAL: THSC



PALETA DE MATERIAIS

ESPETÁCULO: L'Heure Espagnole

ENCENAÇÃO: António Durães

FIGURINISTA: Filipa Carolina

PERSONAGEM: Ramiro

DATA: Março 2014

LOCAL: THSC

